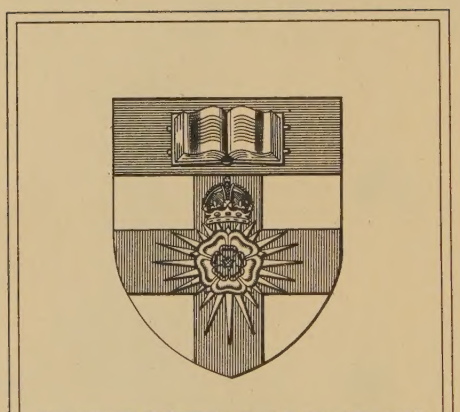
M.L. P [ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT]
Ref: ang



26 JUL 1982

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON WILIBALD GURLITT
IN VERBINDUNG MIT
HEINRICH BESSELER WALTER GERSTENBERG
ARNOLD SCHMITZ

SCHRIFTLEITUNG
HANS HEINRICH EGGEBRECHT

ELFTER JAHRGANG 1954

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

SHL
WITHDRAWN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung
herausgegeben von
WILIBALD GURLITT
in Verbindung mit
HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG UND ARNOLD SCHMITZ

Schriftleitung
HANS HEINRICH EGGEBRECHT

Satz und Druck H. Laupp jr Tübingen

Inhaltsverzeichnis des elften Jahrgangs

Dammann, Rolf (Freiburg i. Br.), Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister 206

Dräger, Hans Heinz (Berlin), Zur Frage des Wort-Ton-Verhältnisses im Hinblick auf Schuberts Strophenlied 39

Eggebrecht, Hans Heinrich (Freiburg i. Br.), Johann Pachelbel als Vokalkomponist 120

Fischer, Kurt v. (Bern), Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jahrhunderts in Italien 189

Gennrich, Friedrich (Darmstadt), Vier deutsche Lieder des 14. und 15. Jahrhunderts 269

Husmann, Heinrich (Hamburg), Das System der modalen Rhythmik . 1

Der Hoketus *A l'entrade d'avril* 296

Irtenkauf, Wolfgang (Göppingen/Württ.), Das neuerworbene Weingartner Tropar der Stuttgarter Landesbibliothek (Cod. brev. 160) 280

Kolneder, Walter (Luxemburg), Zur Frage der Vivaldi-Kataloge . . . 323

Lorenz, Helmut (Kiel), Die Klaviermusik Dietrich Buxtehudes 238

Lottermoser, Werner (Braunschweig), Akustische Untersuchungen an der Andreas Silbermann-Orgel von Ebersmünster 300

Martin, Uwe (Göttingen), Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter geistlicher und weltlicher Lieder Leonhard Lechners 315

Matzke, Hermann (Konstanz), Über Wesen und Aufgabe der musikalischen Technologie 146

Osthoff, Helmuth (Frankfurt/M.), Vergils Aeneis in der Musik von Josquin des Prez bis Orlando di Lasso 85

Reichert, Georg (Tübingen), Die Preces primariae-Register Maximilians I. und seine Hofkapelle um 1508 103

Reinold, Helmut (Köln), Zur Problematik des musikalischen Hörens . . 157

Schilling, Hans Ludwig (Freiburg i. Br.), Hindemiths Passacagliathema in den beiden Marienleben 65

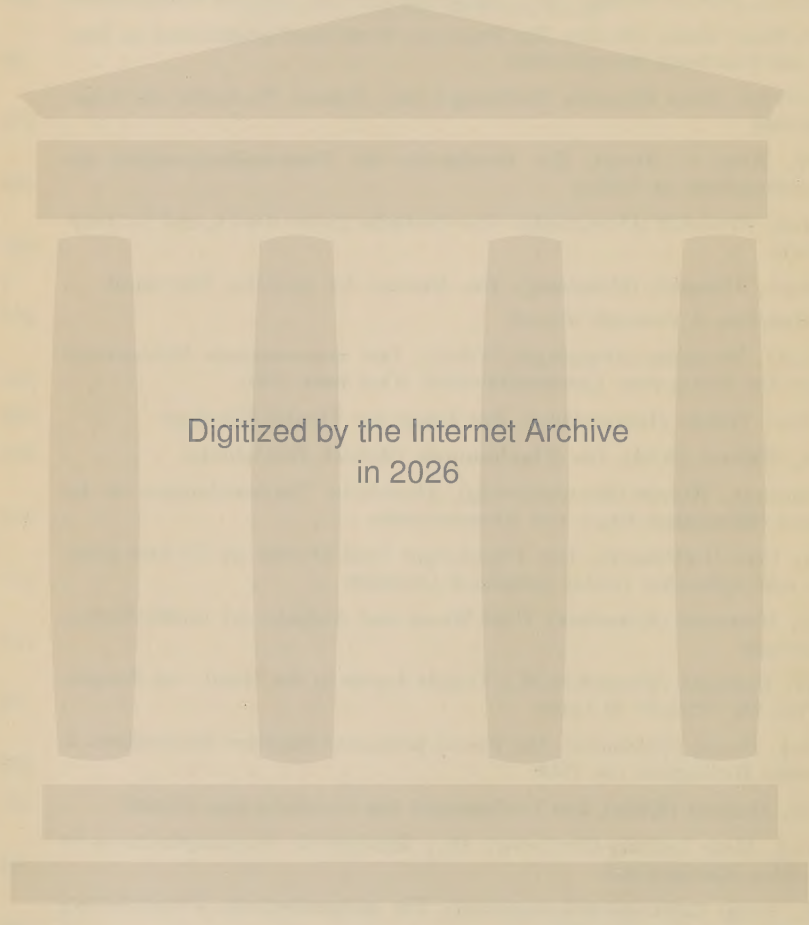
Sočnik, Hugo (Mitteltal/Schwarzwald), Die zeitgenössische Überlieferung der Beethoven-Interpretation 60

Thomas, Werner (Heidelberg), „Der Doppelgänger" von Franz Schubert . 252

Wille, Günther (Tübingen), Zur Musikalität der alten Römer 71

Die Verfasser der Beiträge (biographische Hinweise) . . . 84, 188, 268, 332

Namen- und Sachregister 333



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/archiv-fur-musikwissenschaft_1954_11

Das System der modalen Rhythmik

von

HEINRICH HUSMANN

INHALT

Einleitung: Zur Geschichte der Erforschung der modalen Rhythmik

I. Der 1. Modus
- a) der trochäische 1. Modus
- b) der iambische 1. Modus
- c) der daktylische 1. Modus
- d) der anapästische 1. Modus
- e) der trochäo-anapästische 1. Modus

II. Der 2. Modus
- a) der volltaktige 2. Modus
- b) der auftaktige 2. Modus
- c) der daktylische 2. Modus oder der 3. Modus
- d) der anapästische 2. Modus oder der auftaktige 3. Modus
- e) der iambo-anapästische 2. Modus oder der 4. Modus

III. Der 5. Modus
- a) der volltaktige 5. Modus
- b) der auftaktige 5. Modus
- c) der daktylische, auftaktig-daktylische und der aus dem 4. Modus augmentierte 5. Modus
- d) der unregelmäßige 5. Modus

Zur Geschichte der Erforschung der modalen Rhythmik

Die Rhythmik der Musik des ausgehenden 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts, der Blütezeit des Troubadour- und Trouvèregesanges und der Zeit des Wirkens von Perotin, dem in ganz Europa hochangesehenen Schöpfer des ersten vollgültigen mehrstimmigen Stils, ist eine Erscheinung, die so viele Komplikationen zeigt, daß seit 50 Jahren – seit man sich musikwissenschaftlich näher mit ihr beschäftigte – jede Meinung immer wieder erneut in Frage gestellt wurde, und, wenn man auch manche Fortschritte im einzelnen erzielte,

das Gesamtbild immer noch nicht mit der erforderlichen Sicherheit gezeichnet werden konnte. Und doch ist es unumgänglich, sich immer wieder von neuem um eine Gesamtübersicht zu bemühen, – die Kenntnis einzelner rhythmischer Gesetze nützt uns nichts, wenn wir nicht wissen, in welchen Fällen wir sie anzuwenden haben, in welch anderen aber nicht.

Diese anzustrebende Gesamtschau des Problems läßt sich am leichtesten gewinnen, wenn man zuvor die Lösungen betrachtet, die bereits angeboten worden sind. Nach bekannten, immer wieder gemachten Erfahrungen pflegen wissenschaftliche Ansichten nie so falsch zu sein, wie ihre Gegner behaupten, und der Überzeugungsfanatismus des angriffsfreudigen Kritikers entstammt stets derselben Enge, die der ursprünglichen Ansicht anhaftete, wenn ihre Allgemeingültigkeit proklamiert werden sollte. Es kann daher immer nur darum zu tun sein, zu erkennen, auf welchem begrenzteren Felde jede der entgegengesetzten Ansichten gilt, – sicher wird es in beiden Extremen irgendwo einen Punkt geben, in dem jedes etwas richtiges bietet. Um das festzustellen, bedarf es freilich wieder neuer Erfahrungen, die geeignet sind, im Einzelfall eine Entscheidung herbeizuführen, welche der beiden Meinungen die zutreffende ist. Und häufig genug ist die Gewinnung neuer Tatsachen abhängig von einer Kritik der verwendeten Methoden.

Diese heuristischen Prinzipien allgemein wissenschaftlicher Arbeitstechnik bewähren sich auch – wie diese historische Einleitung zeigen soll –, wenn es darum geht, ein so umstrittenes Problem wie das der modalen Rhythmik zu durchschauen und auf eine tiefere Ebene zu transformieren, in der es unseren wissenschaftlichen Methoden zugänglich wird.

Schon die erste Phase ist denkbar unerquicklich, der Ehrenhandel Beck-Aubry, der tragische Tod Aubrys, die Emigration Becks, – und alles um eine These, die – wie mir scheint – nicht einmal richtig war. Auch die zweite Periode von etwa 1910 bis 1927 ist nicht sonderlich sympathisch, – die Alleinherrschaft der Modaltheorie Fr. Ludwigs, vor allem in der sklavischen Form, in der sie von einigen ihrer Anhänger vertreten wird, insbesondere die in der Wissenschaft seltene Anmaßung, mit der von diesen die Allgemeingültigkeit des Prinzips verfochten wird. So verpuffte der totale Rückzug vollkommen, den J. Beck 1927 – wie es scheint, reichlich spät – bekanntgab, – nach dem Studium von Photokopien, die ihm Aubry noch zur Verfügung gestellt hatte, und dabei eigentlich zurück zur ursprünglichen Ansicht Aubrys, die dieser zugunsten der einseitigen These Beck-Ludwigs aufgegeben hatte. Selbst die Veröffentlichung der fraglichen Handschrift, des Kodex Las Huelgas, die H. Anglès 1931 mustergültig gab und die den Zugang eröffnete zu einer Fülle von Material, das die Musikwissenschaft in maßgebender Weise hätte anregen müssen, beginnt erst heute allmählich ihre Wirkung zu entfalten.

Es ist das Eigentümliche, daß die Erforschung der Modalnotation und der modalen Rhythmik kurz vor 1900 geradezu in der Luft lag und daß infolge-

dessen von verschiedenen Seiten aus Versuche unternommen wurden, die sich eröffnenden Aufgaben in Angriff zu nehmen. Nachdem L. Delisle 1885 die Florentiner Notre Dame-Handschrift untersucht hatte, entdeckte W. Meyer 1898 an ihr die Entstehung der Motette aus dem Organum, – damit war zugleich die Modalnotation der Motetten in ihrem Charakter erkannt und der an W. Meyer anknüpfende E. H. Wooldridge übertrug 1901 in seinem Mittelalter-Band der Oxford History of Music die Motetten wenn auch in manchen Einzelheiten schwankend oder sogar falsch, so im Prinzip doch vollkommen richtig. Schon wenig vorher griff A. Restori das Problem der einstimmigen weltlichen Musik an und übertrug 1895/96 in der Riv. mus. ital. provenzalische Lieder. Im allgemeinen gab er jeder Textsilbe eine Viertelnote, aber er verwendete auch $^3/_4$-Takt mit Halben und Vierteln abwechselnd, d. h. schon modale Lesung. Die Zehnsilbler las er bereits daktylisch, allerdings in $^3/_4$-Takten, ebenso die männlichen Siebensilbler und weiblichen Achtsilbler, – er benutzte sogar Auftakt im daktylischen männlichen Achtsilbler. Iambische und trochäische Verse las er zumeist in $^2/_4$- und $^4/_4$-Takten. Auch hier machte er vom Auftakt vollkommen richtigen Gebrauch. Übertrug Wooldridge die Motetten in modalen Takten, so gab er den Silben der Konduktus gleiche Länge (und zwar die einer dreizeitigen Perfektion), so daß er hier – wenn man von der Diminuierung absieht – mit Restori übereinstimmt. So besitzen beide Forscher sowohl das Prinzip gleicher Silbenlängen wie das modaler Rhythmen, – wobei das Prinzip gleicher Silbenlängen aber auch in der modalen Rhythmik als 5. Modus geführt wird. Damit steht am Anfang der Erforschung der modalen Rhythmik die Vermutung, daß alle Rhythmen anzuwenden seien. Die sich ergebende Aufgabe war logischerweise die, Regeln zu finden, nach denen sich beurteilen ließ, welcher der sechs üblichen Modi im konkreten Einzelfall vorliegt. Statt dessen sahen es die folgenden Forscher zumeist als ihre Aufgabe an, zu zeigen, daß mit einem der beiden Prinzipe allein auszukommen sei.

Als P. Aubry 1898 seine sich mit den altfranzösischen Liederhandschriften beschäftigende Thèse bei der École des Chartes einreichte, stand auch er etwa auf dem Standpunkt Restoris. Und doch besaß er diesem gegenüber eine festere Basis der Übertragung: er kannte die mensuralen einstimmigen Lieder, die in der bekannten Musik-Handschrift des Roman de Fauvel stehen. Das ist nun freilich bereits ars antiqua und ars nova, – von hier aus ist nicht so leicht ein Zugang zum 13. oder gar 12. Jahrhundert zu finden. Aber er erkannte auch die mensuralen Troubadour- und Trouvèreüberlieferungen, vor allem die der Handschriften Paris, Bibliothèque nationale, f. fr. 844, 846 und 22 543, in ihrem Wert für die Erforschung der mittelalterlichen Rhythmik ganz klar. So publizierte er 1904 die vier Melodien Marcabrus, – freilich hielt er die ganzen Gesänge für mensural (während der Schreiber nur die Anfänge einiger Zeilen mensuriert hatte) und erzielte so geradezu absonderliche Gebilde. Der Aufsatz „La chanson populaire dans les textes musicaux du moyen âge" in der Revue musicale 1904

bietet dagegen ausgezeichnete Übertragungen, – merkwürdigerweise *A l'entrade* nicht in punktierten Halben oder punktierten Vierteln als Grundwerten, sondern in normalen Vierteln, ganz à la Riemann, den er doch mit so scharfen Worten ablehnte, ja sogar mit dessen Dehnungen. So verfügte Aubry über mehr als Restori, – nämlich über eine methodische Basis, auch wenn er sie noch nicht ganz richtig handhabte.

Ebenso besaß Ludwig eine wesentlich systematischere Einstellung als Restori. Vom Studium der Organa, Klauseln und Motetten herkommend, tat er den von H. E. Wooldridge noch nicht vollzogenen Schritt und nahm die durch die Motetten gesicherte Übertragungspraxis der modalen Notation auch für die Konduktus und weltlichen Melodien in Anspruch. So schreibt er 1904 im Jan./März-Heft der SIMG in seiner zweiten „Studie über die mehrstimmige Musik im Mittelalter" S. 184: „Ob es sich um lange oder kurze Töne handelte, zeigte nicht die Form der Noten, sondern für die syllabischen Partien das Metrum des Textes . . .", und ebenda S. 186: „. . . ist alles in der alten Notation geschrieben, und für einstimmige französische Texte ist der ‚Roman de Fauvel' meines Wissens die erste Handschrift, die sie mensuraliter schreibt, obwohl nicht zu bezweifeln ist, daß auch sie im 12. und 13. Jahrhundert mensuriert gesungen sind". Auch Aubry war 1904 auf die Motetten aufmerksam geworden, so daß der Standpunkt beider Forscher sich weitgehend einander angenähert hatte. Von der einstimmigen weltlichen Musik herkommend war Aubry in der Kenntnis der Handschriften und mit tatsächlichen Belegen im Vorteil, von den Motetten herkommend Ludwig dagegen methodisch weit voraus.

Wie Aubry sich den Standpunkt Ludwigs zu eigen machte, hat J. Chailley sehr schön Jg. X (1953), S. 213ff. dieser Zeitschrift in seiner Studie „Quel est l'auteur de la ‚théorie modale' dite de Beck-Aubry?" gezeigt. Aus dem dort mitgeteilten Brief Ludwigs geht hervor, daß dieser 1900 den Roman de Fauvel noch nicht kannte (aus der oben mitgeteilten Stelle übrigens, daß er 1904 auch noch nicht mehr kannte), während Aubry umgekehrt 1906/7 noch Motetten falsch übertrug.

So ist es verständlich, daß Ludwig für die endgültige Formulierung der Modaltheorie die Priorität für sich in Anspruch nehmen konnte. Er tat das 1910, S. 56 seines „Repertoriums", in sehr vorsichtiger Form (unter zweimaligem Hinweis auf den inzwischen von J. Chailley mitgeteilten Brief). Er beansprucht die Priorität „für die prinzipielle Lösung der Frage der Übertragung auch großer Partien des französischen 1st. Repertoires des 12. und 13. Jahrhunderts im Sinn der ‚modalen Interpretation' und für die wichtigsten Grundzüge der Durchführung dieser Übertragungsart". Aber trotzdem beläßt er ebenda S. 54 auch Aubry seine Verdienste, wenn er schreibt: „Daß 2 ebenso ‚modal' zu übertragende Motetten . . . von P. Aubry durchaus falsch übertragen sind, . . . bedeutet nur eine zeitweilige Verdunkelung der Erkenntnis der richtigen modalen Übertragung der alten Motetten durch den genannten Forscher . . ." Betrachtet man die Übertragungen von Wooldridge 1901, Aubry 1904 und Ludwig 1910, so ist es keine Frage, daß Ludwig die Komplikationen

der modalen Notation bei weitem am genauesten erkannt hatte. Aber es ist ebensowenig in Abrede zu stellen, daß die beiden anderen Forscher die Basis der Methode zum großen Teil bereits vorher festgelegt hatten.

Aber noch eines anderen Gelehrten ist hier zu gedenken, ohne dessen grundlegende Publikationen die Modaltheorie vielleicht nicht so schnell auch auf die weltliche Musik angewandt worden wäre, H. Riemanns. Er hatte bereits 1897 das Prinzip der Modalnotation vollkommen richtig erfaßt. Er formulierte nämlich das ihr zugrunde liegende allgemeinere Prinzip durchaus richtig, – daß der Rhythmus der Melodie aus dem Metrum des Textes abzuleiten sei. Seine Ansicht war vor allem für J. Beck der Ausgangspunkt vieler Überlegungen. Aber es ist daran festzuhalten, daß auch bereits Restori nach diesem Prinzip übertrug. Was Riemann darüber hinaus leistete, war vor allem seine Herausarbeitung der symmetrischen Viertaktigkeit, insbesondere ihre Erzielung durch Dehnung in Versen mit weniger Silben. Sein Prinzip hat auch Ludwig durchaus anerkannt (vgl. den zitierten Brief, a.a.O., S. 221 unten) und es hat sich, wie mir scheint, auch weiterhin als Richtlinie in der Erforschung mancher Einzelheiten der modalen Rhythmik bewährt, insbesondere in der Herstellung von Symmetrien, die Ludwig (vgl. die Stelle a.a.O.) noch ablehnen zu können glaubte. Freilich beachtete Riemann die dreizeitige Teilung der Longa in der Musik des 13. Jahrhunderts nicht, so daß er an Stelle des richtigen $^{6}/_{4}$-Taktes den $^{4}/_{4}$-Takt benutzte. Damit stand er dann freilich wieder noch an der Seite Restoris. Aber grundsätzlich muß auch Riemanns Anteil an der Erkenntnis der mittelalterlichen Rhythmik als bedeutend bezeichnet werden.

Demgegenüber scheint J. Becks Verdienst immer fragwürdiger zu werden. Aber die Schärfe, mit der Beck später seine Priorität verteidigte, war ihm von Anfang an nicht zu eigen, und es scheint, als ob sie ihm erst von seinen Gegnern aufgedrängt worden ist. Er nimmt Riemanns und Aubrys Publikationen zum Ausgangspunkt seiner Arbeiten, auch Anregungen Ludwigs erkennt er dankbar an, der Anstoß zur ganzen Arbeit stammt überhaupt von seinem Lehrer G. Gröber. Seine Verpflichtungen anderen gegenüber sind damit offen anerkannt. Aber trotzdem fällt auch ihm ein Verdienst zu. Seine Absicht war es, durch philologisch einwandfreie Methoden eine Lösung zu gewinnen, die zwischen den so entgegengesetzten Ansichten entscheiden konnte. Auch das ist zweifelsohne ein wissenschaftliches Verdienst. Er beanspruchte nicht, eine dieser Methoden erfunden zu haben, aber er konnte mit Recht behaupten, eine Klärung herbeigeführt zu haben. Er arbeitete freilich mit denselben teilmensuralen Handschriften, die Aubry zuerst ans Licht gezogen hatte (aber irrtümlich für vollständig mensural hielt), er berücksichtigte die Dehnungen Riemanns (ohne dessen falsche Zweiteilung der Longa), – daß er sich Ludwig am allerwenigsten verpflichtet fühlte, ist verständlich, hatte dieser doch nur das allgemeine Prinzip angegeben, während er das System in allen Einzelheiten konsequent entwickelte.

Aber noch ein anderer Forscher ist hier zu nennen, den man gewöhnlich übersieht, P. Runge. Er nahm („Die Lieder Hugos von Montfort", 1906, S.11–13) auf eine Veröffentlichung Aubrys Bezug, der 1905 im Mercure musical den Konduktus *Clavus clavo retunditur* in seiner irrigen mensuralen Auffassung übertragen hatte, wobei einerseits die Melismen aus dem Takt heraustraten, andererseits auch die Metrik des Textes zu unregelmäßigen Takten führte. Runge zeigte, daß Riemanns Übertragungssystem wesentlich bessere Resultate ergab. Auch das war ein grundlegender Fortschritt, insbesondere auf dem Gebiet der sonst so vernachlässigten Konduktus doppelt anerkennenswert, und es ist zu bedauern, daß er so unbeachtet blieb.

Als J. Beck 1927 die Revision seiner Ansichten im Übertragungsband seiner Ausgabe des Chansonnier Cangé mitteilte, besaß er bereits seit 1910 Abzüge der Photokopien Aubrys der Handschrift Las Huelgas (Cangé II, S. [45], Anm. 17). Die Einsicht in die Lesarten dieser Handschrift hatte ihm gezeigt, daß auch das Prinzip der gleichen Silbenlängen, das im Grunde das Restoris, Riemanns und Runges war, tatsächliche Bedeutung besaß. Aber da er merkwürdigerweise auch die Zweiteilung der Longa zu beweisen trachtete, teilte er demnach für den 5. Modus vollkommen den Standpunkt Riemanns. Da er die modale Übertragung fast nur noch für die Gesänge durchführte, für die sie mensural bezeugt war, näherte er sich andererseits wieder in fatalster Weise der ursprünglichen Mensuraltheorie Aubrys. Da er auch durch die Übernahme der $^4/_4$-Takt-Notation Riemanns einen unheilbaren Bruch in sein Übertragungssystem brachte, konnte er kaum auf größere Wirkung hoffen. Prinzipiell gesehen bedeutet die Wiederaufnahme des 5. Modus aber nicht mehr und nicht weniger als die Entscheidung gegen die Modaltheorie im engeren Sinn, für die er auch weiterhin übrigens die Priorität beanspruchte.

So blieb es denn H. Anglès 1931 vorbehalten, die restlose Gesamtlösung zu finden, indem er – von der mensural notierten Handschrift Las Huelgas geleitet – einerseits modal übertrug, andererseits nach dem Prinzip gleicher Silbenlängen verfuhr, hier aber der Silbendauer den richtigen Wert der perfekten dreizeitigen Longa gab. Freilich ist damit nun der Forschung eine schwer zu lösende Aufgabe gestellt: Richtlinien zu finden, die, wenn keine mensurale, sondern nur eine modale Notierung zur Verfügung steht, eine Entscheidung erlauben, welches der beiden Prinzipe im konkreten Einzelfall anzuwenden ist. Die Handschrift Huelgas überliefert aber – abgesehen von ihrem sonstigen, hier nicht interessierenden Inhalt – nur lateinische Konduktus. Es ist daher eine weitere Aufgabe, zu untersuchen, ob beide Prinzipien auch ebenso gleichmäßig in der weltlichen Musik herrschen.

Das war die Lage, als H. Spanke 1936 eine Zusammenfassung seiner seit 1928 erscheinenden Studien gab, die gezeigt hatten, daß ein Teil der mittellateinischen Konduktus melodiegleich war mit Troubadour- und Trouvèreliedern. Diese Arbeiten Spankes waren für mich der Anlaß, die von Spanke

nachgewiesenen Kontrafakturen zum Ausgangspunkt eines Lösungsversuches der eben gekennzeichneten Problematik zu machen. Die Idee bot sich von selbst an: Die Rhythmik der Konduktus konnte als geklärt gelten, die Behandlung der in Frage kommenden Konduktus mußte für die mit ihren Unterstimmen identischen weltlichen Stücke gültige Resultate ergeben. So mußte sich eine mittelalterliche Rhythmik entwickeln lassen, die mittellateinische, altfranzösische und provenzalische Dichtung erfaßte.

Nachdem ich meine Resultate in einer Serie von Aufsätzen mitgeteilt habe, da der Krieg die geplante Veröffentlichung in Buchform vereitelt hatte, soll hier nunmehr eine geschlossene Darstellung des ganzen Systems erfolgen. Die ursprüngliche Publikation wurde 1940 von der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zur Veröffentlichung angenommen. Nach dem Kriege habe ich dann die Behandlung der Konduktus dargestellt in „Zur Grundlegung der musikalischen Rhythmik des mittellateinischen Liedes", Jg. X, S. 3ff. dieser Zeitschrift, die des Troubadourgesanges in „Die musikalische Behandlung der Versarten im Troubadourgesang der Notre Dame-Zeit", Acta mus. XXV, S. 1ff., die des Trouvèregesanges in „Zur Rhythmik des Trouvèregesanges", Mf V, S. 110ff., endlich die Probleme der meiner Ansicht nach vormodalen, rein silbenzählenden Stufe in „Das Prinzip der Silbenzählung im Lied des zentralen Mittelalters", Mf VI, S. 8ff. Die vorliegende Abhandlung beschäftigt sich nur mit der modalen Rhythmik, eine noch weitergehende Überschau über die mittelalterliche Rhythmik überhaupt bringt meine demnächst erscheinende Studie „Troubadourlyrik und Motettenstil".

I. Der 1. Modus

Die Theoretiker des Mittelalters bevorzugen ein rhythmisches System, das sie in Analogie zu den Grundversmaßen der antiken Metrik setzen und das im allgemeinen eine Sechszahl von Modi festlegt. Der 1. Modus, aus abwechselnden zweizeitigen Längen und einzeitigen Kürzen bestehend, entspricht dem Trochäus, der 2. Modus bringt Kürzen und Längen abwechselnd, dem 1. Modus entgegengesetzt aber die Kürze auf dem schweren Taktteil. Er wird als Iambus erklärt. Der 3. Modus entspricht dem Daktylus, aber in der ternären Form des Mittelalters ..., während der „anapästische" 4. Modus ... lautet. Der 5. Modus, mit dem Spondeus verglichen, verkörpert das Prinzip gleicher Silbenlängen, wobei jede Silbe – wieder im ternären System des Mittelalters – die Dauer einer perfekten Longa beansprucht.

Ich spreche von einem 5. Modus aber nur dann, wenn die Voraussetzung erfüllt ist, daß seine gleichbleibenden Längen sich nach Hebung und Senkung unterscheiden, wenn also ein Schema ... entsteht. Das ist faktisch ein zweizeitiger Rhythmus, – oder wenn man nochmals zwei Takte zusammenfassen will, ein vierzeitiger Rhythmus, der, wenn man ihn auf ein Drittel reduziert, das Aussehen der Riemannschen Übertragungen annimmt, woraus die Bedeutung der Riemannschen Leistung klar hervorgeht. Besteht keine Unterscheidung von Hebung und Senkung, so spreche ich von „silbenzählender" Rhythmik, die hier also aus dem Spiel bleiben soll.

Der 6. Modus, dem Tribrachys ähnlich, besteht aus lauter Kürzen in ¾-Takten.

Diese bis heute üblichen Zählungen sind zwar praktisch, geben aber nicht die wirkliche Systematik der modalen Rhythmik. Zudem sind die Vergleiche mit der antiken Rhythmik nicht in Ordnung. Das tatsächliche System läßt sich am besten in der Terminologie der antiken Rhythmik beschreiben, verbunden mit der Formulierung dreier Grundmodi, die in der üblichen Zählung als 1., 2. und 5. Modus rangieren.

Zunächst ist zu bedenken, daß das Mittelalter über auftaktige Rhythmen verfügt. Der 1. Modus wird auf weite Strecken in auftaktiger Form benutzt, der 2. und 3. Modus nur in selteneren Fällen. Die Einbeziehung der auftaktigen Modi allein macht es schon nötig, die gesamte Terminologie zu präzisieren, – ganz abgesehen von der Existenz einer ganzen Menge anderer Schemata, die die Theoretiker nicht erfaßt haben.

Die griechische Rhythmik ist uns nicht so fragmentarisch überliefert, wie gern behauptet wird. Etwa Aristides Quintilianus gibt ihr System, wie mir scheint, vollständig, wenn auch sehr knapp. So läßt sich mit ihren Begriffen durchaus einwandfrei arbeiten. Eines ist allerdings zu bedenken. Man darf nicht fortwährend die Begriffe Metrik und Rhythmik neu definieren und die in der Musikwissenschaft auf diesem Gebiet herrschende Konfusion noch weiter vergrößern. Ich gehe hier wieder auf den antiken Gebrauch zurück, der unter Metrik die Wissenschaft der Erscheinungen versteht, die sich aus dem Text ergeben, die mit Buchstaben beginnt und über Silben und Versmaße zum Strophenbau usw. fortschreitet. Rhythmik ist demgegenüber die Wissenschaft von Zeiteinteilungen („rhythmischen Geschlechtern"), die sich nach Arsis und Thesis gliedern. Da das Dazwischenkommen sprachmelodischer Beziehungen – auf der betonten Silbe wird die Melodielinie „gehoben" und umgekehrt – die Begriffe Hebung und Senkung im umgekehrten Sinn in Verwendung gebracht hat, soll hier entweder von schweren und leichten Taktteilen gesprochen werden oder es sollen Arsis und Thesis im ursprünglichen griechischen Sinn gebraucht werden. Thesis bezeichnet dann den Herunterschlag oder schweren Taktteil, Arsis die Aufwärtsbewegung auf dem leichten Taktteil. „Schwer" und „leicht" sind dabei nicht grob aufzufassen, – die Aufwärtsbewegung hat aber stets eine gewisse relative Leichtigkeit, während der Herunterschlag etwas Schweres hat. Außerdem gestatte man mir, von einem Auftakt zu reden, wenn ein rhythmisches Schema mit einer leichten Zeit beginnt, – Definitionen sind nun einmal notwendig.

Wendet man die griechische Terminologie nun auf die mittelalterliche Rhythmik an, so ergibt sich für den normalen 1. Modus folgendes. Während der iambische Versfuß rein metrisch die Aufeinanderfolge von kurzen und langen Silben ist, sagen die griechischen Rhythmiker übereinstimmend aus, daß die Kürze auf die Arsis fällt, die Länge auf die Thesis. Aber auch im Trochäus, der metrisch die umgekehrte Reihenfolge bedeutet, steht rhythmisch ebenfalls die Länge auf der Thesis, die Kürze auf der Arsis. Wenn wir die Thesis also als die hinter dem Taktstrich stehende Zeit in der üblichen Weise notieren, so beginnt ein trochäischer Rhythmus volltaktig, ein iambischer auftaktig. Demnach ist der 1. Modus also der trochäische Rhythmus, der auftaktige 1. Modus der iambische Rhythmus, – nicht aber der 2. Modus, dessen Kürze auf der Thesis steht.

Eine weitere Eigenheit der modalen Rhythmik, die Zusammenfassung je zweier Takte des 1. und 2. Modus zu Doppeltakten, läßt sich ebenfalls bereits

aus der Antike belegen: in Iamben und Trochäen werden stets zwei Versfüße zu „Metren" oder „Dipodien" zusammengefaßt, – ein iambischer Dimeter etwa besteht bekanntlich nicht aus zwei, sondern aus vier Versfüßen. Das griechische Analogon zum 2. Modus (vgl. weiter unten) ist sogar seiner Entstehung nach doppeltaktig.

Der trochäische 1. Modus ist die Normalform des 1. Modus, des ersten Grundrhythmus des Mittelalters. Um seine einzelnen Versmaße an einem konkreten Beispiel aufzuzeigen, wähle ich den Konduktus *Crucifigat omnes,* – der zugleich eine Zeile im 5. Modus enthält.

Um zu einer endgültigen Entscheidung in rhythmischen Fragen zu kommen, ist eine methodische Besinnung nötig, die ich AfMw IX durchgeführt habe. Ich hatte entdeckt, daß in den Konduktus häufig syllabische – d. h. über deklamierendem Text errichtete – Partien Melodiephrasen zeigen, die unmittelbar darauf in einem Melisma – einer mehr oder weniger weit ausgestalteten Koloratur oder Vokalise aller Stimmen – wiederholt werden. Da die Notation der Melismen in den Theoretikern genau beschrieben ist, sind diese einwandfrei in moderne Notation übertragbar, und damit ist zugleich der Rhythmus der syllabischen Partie erkannt.

Ich habe bereits a. a. O., S. 7, darauf hingewiesen, daß M. Bukofzer unabhängig von mir dieselbe Methodik entdeckt hat und veröffentlicht hat in einer mir seinerzeit nicht zugänglichen Studie „Rhythm and meter in the Notre-Dame Conductus" im Bull. of the Amer. Musicol. Soc., Sept. 1948, S. 63. Durch die Liebenswürdigkeit Bukofzers konnte ich inzwischen ein Exemplar des Bulletin aus Amerika erhalten. Bukofzer hat darin nicht nur, wie den Formulierungen W. Apels zu entnehmen war, die Identität syllabischer und melismatischer Partien im 1. Modus behauptet, sondern auch im 2., 3. und 5. Modus. Er verweist aber nur auf ein Beispiel im 3. Modus aus *Veri solis,* das, wie er Ann. music. I mitteilt, mit *Mater patris* identisch ist, das ich unter meinen Beispielen führte. Auf dem Utrechter Kongreß 1952 und Ann. music. 1953 brachte er als zweites Beispiel *Soli nitorem* mit einer Partie im 1. Modus. Ich besitze mithin immer noch die Priorität für den 2. und 5. Modus, während unser beider Belege für den 1. Modus gleichzeitig erschienen.

Inzwischen hat nun J. Handschin in einem Aufsatz „Zur Frage der Conductus-Rhythmik", Acta music. XXIV, S. 113 ff., behauptet, er habe das Prinzip der Identität melismatischer und syllabischer Partien bereits ZfMw X, 1927/28, S. 10 und S. 524 „vermerkt, aber erst teilweise fruktifiziert", während das Prinzip von Bukofzer und mir „teilweise geradezu als das ‚Sesam eröffne dich' der Cd.-Rhythmik hingestellt worden" sei. Damit ist wohl zugegeben, daß wir die methodische Bedeutung des Prinzips zuerst erkannt haben. Aber auch, was das Prinzip selbst anbelangt, liegt sein Anspruch nicht ganz klar. Es handelt sich ZfMw X, S. 10 (und in dem dort zitierten Beispiel Schweiz. Jb. I), um ein (ohnehin nicht aus dem hier betrachteten Notre Dame-Kreis stammendes) Melisma, das „in der Unterstimme (teils buchstäblich, teils figurierend) die Melodie der vorangegangenen Strophe wiederholt", – also nicht um Identität, sondern um Figuration, und ZfMw X, S. 524, handelt es sich darum, daß „ein Melisma an die davorstehende syllabische Partie anknüpft", in bezug auf das englische Beispiel spricht der verehrte Kollege von „Kräften melodischer Fortspinnung", alles in bestem Zusammenhang mit dem Titel des (übrigens ausgezeichneten) Aufsatzes, der sich mit der „melodischen Paraphrasierung" beschäftigt. Handschin hat daher auch vollkommen recht, wenn er keine weiteren methodischen Folgerungen gezogen hat, – diese lassen sich nur

aus melodischen Identitäten, nicht aber aus melodischer Paraphrasierung ziehen. Die haben aber eben erst Bukofzer und ich nachgewiesen.

Die Methode des Vergleichs melismatischer und syllabischer Partien besitzt den Vorzug, rein innerhalb der modalen Handschriften und der modalen Rhythmik beweiskräftig zu sein. Auch die zweite, von mir verwandte (von Ludwig und Wolf stammende) Methode ist ebenso gut, wenn sie mit der nötigen Umsicht gehandhabt wird.

Wenn J. Handschin a.a.O., S. 124, schreibt, daß ich „ihm in Bezug auf den oft experimentierenden Charakter dieser mensuralen Umschriften des 14. Jahrhunderts zugestimmt hätte", so trifft das nicht meine Meinung. Um explizit zu formulieren: ich unterscheide gute und schlechte mensurale Überlieferung; zur schlechten rechne ich den Roman de Fauvel, zur guten die beiden mensuralen Stücke in F, weiter Da, ebenso auch Hu (!), endlich Cl, das ich in dieser Studie heranziehe. Daß selbst innerhalb einer Handschrift verschieden gute Überlieferungen stehen, habe ich a.a.O. am Beispiel des Roman de Fauvel gezeigt. Demgegenüber hat Handschin, ZfMw X, S. 11, Fauv aber als vollkommen beweiskräftig angesehen.

Da die von H. Anglès herausgegebene Handschrift Huelgas der Kronzeuge für den von der Modaltheorie geleugneten 5. Modus war, habe ich a.a.O. beide Methoden kombiniert zur Kontrolle der in Hu vorliegenden mensuralen Überlieferung verwandt. Es hat sich gezeigt, daß sie im großen und ganzen zuverlässig ist, in Einzelheiten oft sogar erstaunlich exakt, so daß es einwandfrei ist, sie auch in anderen Kompositionen als Beweisstück zu verwenden, – immer die nicht zu entbehrende Vorsicht vorausgesetzt, da die Handschrift in manchen Dingen wie alle mensuralen Umschriften unzuverlässig ist, etwa in der Pausensetzung und häufig in der Textunterlegung.

In der vorliegenden Studie will ich darüber hinaus noch eine weitere Methode anwenden, die noch eine Steigerung der Methode des Vergleichs syllabischer und melismatischer Partien ist. Während diese Identitäten nur kurze Stücke erfassen, zumeist nur eine einzige Verszeile, ist seit langem ein ganzer einstimmiger Konduktus, *Bulla fulminante,* bekannt, der nach Ludwigs Feststellung 1910 aus dem Schlußmelisma des dreistimmigen Konduktus *Dic christi veritas* stammt.

Dies wäre also eigentlich der überhaupt erste Fall von melismatischer und syllabischer Identität in Konduktus, freilich nicht innerhalb eines einzigen Konduktus.

Dies blieb aber bis jetzt der einzige Konduktus. Inzwischen habe ich aber zwei weitere Fälle gefunden: der dreistimmige Konduktus *Crucifigat omnes* ist in seinen beiden Unterstimmen entstanden aus dem Schlußmelisma des zweistimmigen Konduktus *Quod promisit ab eterno,* der dreiteilige einstimmige Konduktus *Anima iugi* ist in seinem ersten Teil und höchst eigenartig in den Anfangsmotiven des zweiten und dritten Teils entwickelt aus dem Schlußmelisma des zweistimmigen Konduktus *Clausus in testa.* Beide Fälle besitzen darüber hinaus aber noch besonderes Interesse. Den Konduktus *Crucifigat omnes* habe ich auf Grund der von mir entwickelten Übertragungsmethoden in AfMw IX, S. 13, diskutiert, vor allem eine isolierte Zeile im 5. Modus herausgearbeitet. Das Melisma erlaubt nun eine Kontrolle dieser Darlegungen und

damit meiner Methodik, – ich darf mit Befriedigung feststellen, daß sie sich bis in die Einzelheiten als richtig erweist, insbesondere ist auch die eingeschobene Zeile im 5. Modus in Ordnung. Der zweite Konduktus ist bemerkenswert, weil er in der kürzlich ans Licht gekommenen Handschrift ehemals La Clayette, jetzt Paris Bibl. nat. nouv. acq. fr. 13521 (vgl. den Bericht von A. Rosenthal in Ann. music. I, 1953), mensural überliefert ist (Rosenthal, a.a.O., S. 114/5) und so wieder ein Fall vorliegt, in dem die Kontrolle einer mensuralen Notierung möglich ist. Es zeigt sich, daß die Handschrift, von einigen Fehlern abgesehen, vorzüglich ist. Da der Konduktus weiter eine besonders komplizierte Rhythmik aufweist, die wir noch genauer zu diskutieren haben werden, besitzt dieses Beispiel somit darüber hinaus eine ausschlaggebende Bedeutung für die Erkenntnis der modalen Rhythmik.

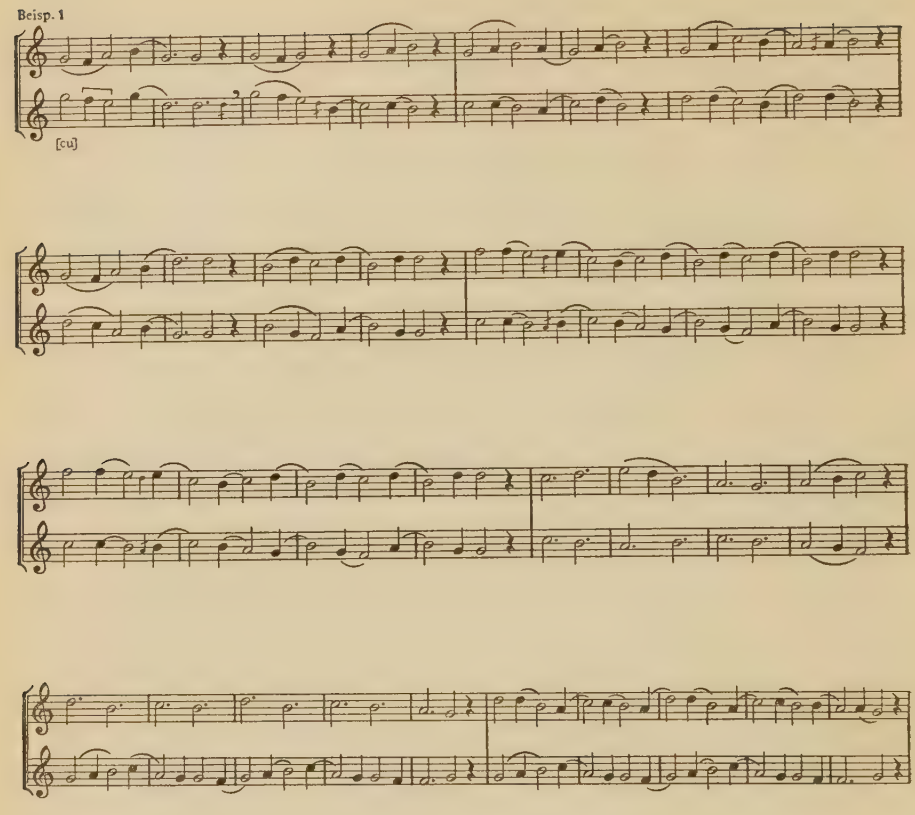
Ich habe AfMw IX, S. 13, auf den estampie-ähnlichen Aufbau des Konduktus *Crucifigat omnes* hingewiesen und vermutet, daß ihm eine Tanzmelodie zugrunde liegt. (Ich ergänze noch, daß H. Spanke, Archiv f. d. Stud. d. neueren Sprachen u. Lit., 1929, S. 221, das Lied bereits als Lai gekennzeichnet hat.) Sodann könnte der Konduktus – ohne Text – als Melisma in den Konduktus *Quod promisit* aufgenommen worden sein. Es kommt mir aber wahrscheinlicher vor, daß das Melisma in *Quod promisit* das ursprüngliche ist, einmal wegen der Zeile im 5. Modus, die im Melisma nicht weiter auffällt, da hier solch eingeschobene Partien im 5. Modus gang und gäbe sind, zweitens wegen des merkwürdigen Triplums, das im 1. Modus ganz ungewöhnlich nur leichte Taktzeiten auflöst und damit wie typischer 2. Modus aussieht (eine solche Übertragung würde zum Teil auch bessere Konsonanzen liefern), – der in anderer Ligierung dann tatsächlich (über *sponsa syon immolatur*) erscheint, so daß das Triplum auf größere Strecken falsch notiert wäre –, dessen spätere Hinzukomposition also ganz plausibel erscheinen würde. Dann ergeben sich zwei Möglichkeiten: entweder wurde das Melisma formal nach Analogie weltlicher Tanzformen gestaltet, oder aber es ist sogar über eine originale Tanzmelodie komponiert. Auch letztere Meinung erscheint mir nicht so kühn: wenn ganze Konduktus über weltliche Melodien gesetzt wurden, warum sollte nicht auch eine solche in einem sonst frei geschaffenen Konduktus im Schlußmelisma stehen, – fast als die letzte Krönung des Stückes? Daß Konduktusmelismen überhaupt fremde Melodien benutzen können, hat bereits Y. Rokseth (gregorianischer Choral) gezeigt.

Dieser Konduktus (s. Beisp. 1 u. 2 auf den folgenden Seiten) liefert mit einem Schlage den Rhythmus fast aller Versmaße des trochäischen 1. Modus. Beginnen wir beim kleinsten, dem weiblichen Zweisilbler, der zweimal als „Waise" *mundus* erscheint. Er füllt einen Doppeltakt mit Dehnung der Penultima. Man kann sich ihn entstanden denken aus dem männlichen Dreisilbler, – der hier nicht vorkommt. Der weibliche Viersilbler z. B. *violente,* dehnt die Penultima nicht, so daß er wieder in einen Doppeltakt paßt. Umgekehrt dehnt der weibl. Sechssilbler, Beispiel etwa *Crucifigat omnes,* die vorletzte Silbe, so daß er zwei Doppeltakte füllt.

Dies ist besonders zu betonen, da die Handschrift Huelgas, die den Konduktus mensural überliefert (Faksimile der Stelle bei W. Apel, „The notation of polyphonic music", 4/1949, S. 264), diese Dehnung nicht durchgeführt hat, sich hier also als nicht mehr ursprünglich erweist. Ich habe bereits (Acta XXV, S. 10ff.) darauf hingewiesen, daß diese Abweichungen sich daraus erklären, daß zur Zeit der Niederschrift der mensuralen Notationen der doppeltaktige Rhythmus dem eintaktigen gewichen war, – in dem diese Dehnungen nicht mehr obligatorisch waren.

Quod promisit ab eterno: Melisma umbraculi

Beisp. 1



Der weibliche Sechssilbler läßt sich wieder auf den männlichen Siebensilbler zurückführen, den man etwa in *domini crux altera* vor sich hat. Endlich begegnen weibliche Achtsilbler, z. B. *ananias incurvatur,* die wieder keine Dehnung anwenden, um sich in die Doppeltaktgliederung einzufügen.

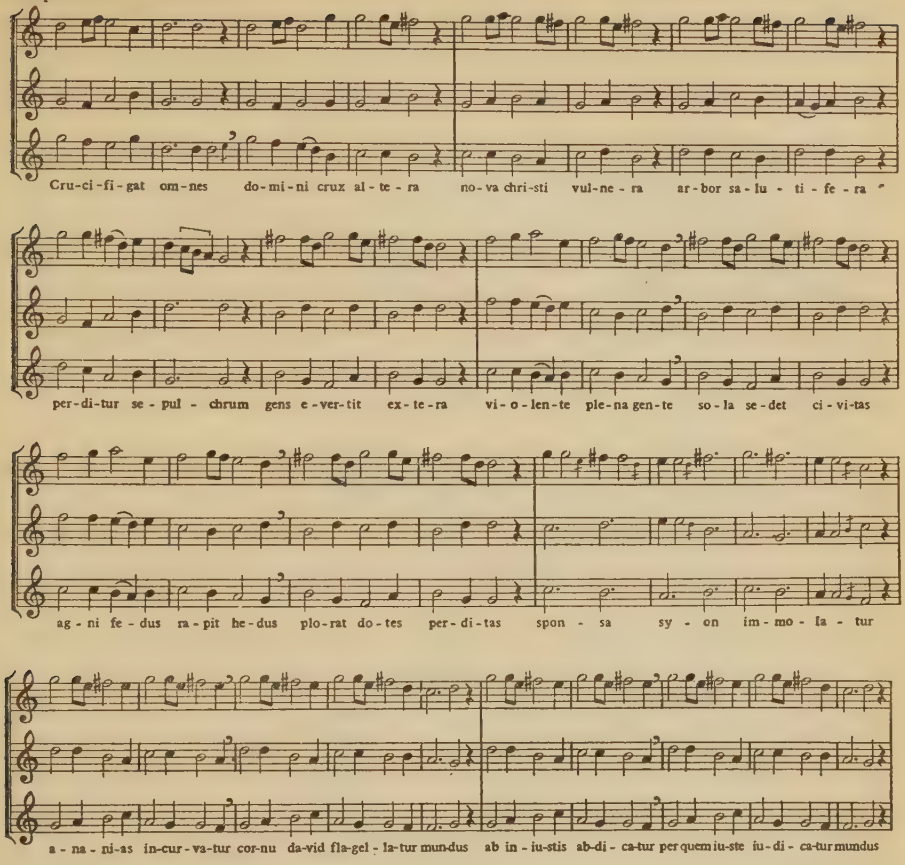
Der Konduktus bringt kein Beispiel für den männlichen Fünfsilbler. Ich habe ihn Acta XXV, S. 11/12, näher diskutiert und vermutet, daß er auch auf die Länge zweier Doppeltakte zu dehnen ist, – und zwar durch Anfügung einer perfekten Pause oder durch Dehnung der Schlußsilbe auf einen ganzen Doppeltakt, wodurch er dem weiblichen Sechssilbler noch ähnlicher wird. Hierzu vgl. man weiter unten die Beispiele beim männlichen Sechssilbler und beim männlichen Fünfsilbler des 2. Modus.

Entsprechend kann man mit dem männlichen Einsilbler verfahren.

Damit ordnen sich die Versmaße des trochäischen 1. Modus folgendermaßen:

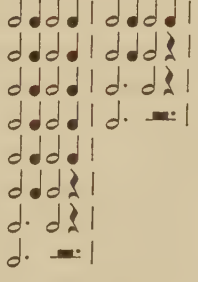
Beisp. 2

Crucifigat omnes



Versmaße des trochäischen 1. Modus

weiblicher Achtsilbler
männlicher Siebensilbler
weiblicher Sechssilbler
männlicher Fünfsilbler
weiblicher Viersilbler
männlicher Dreisilbler
weiblicher Zweisilbler
männlicher Einsilbler



Der iambische 1. Modus ist (neben der Doppeltaktgliederung) die am meisten umstrittene Eigenheit der modalen Rhythmik. R. v. Ficker und Y. Rokseth haben sich gegen den Auftakt ausgesprochen, R. v. Ficker aber nur,

wenn es sich um den Anfang einer Komposition handelt. Dagegen haben W. Apel (vereinzelt in seiner „Notation of polyphonic music") und M. Bukofzer (im Beisp. 10, S. 99, der Ann. music. I) den Auftakt in Konduktus wenigstens in einigen Fällen angewandt. So bin ich nicht ganz ohne Bundesgenossen.

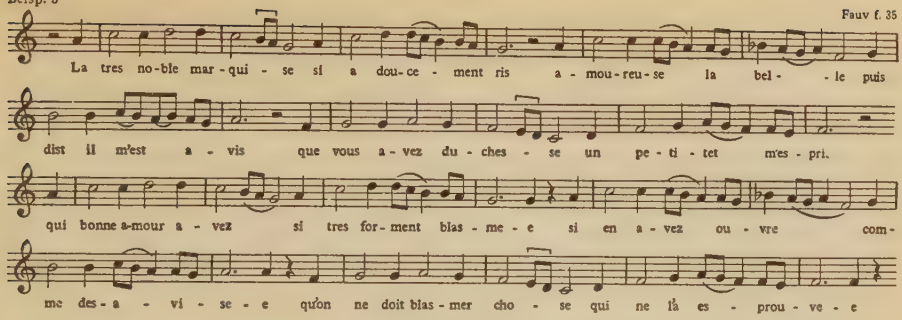
Daß die mittelalterliche Musik keinen Auftakt kennt, hat jüngst erst wieder A. Auda behauptet. Er glaubt, daß der Auftakt eine verhältnismäßig junge Erfindung sei, sehr selten in polyphonen Kompositionen vor dem 17. Jahrhundert („Les motets wallons", Woluwe-St. Pierre, 1953, S. 78). Ich habe aber oben gezeigt, daß bereits die Antike den Iambus als auftaktigen Rhythmus aufgefaßt hat. Der Terminus *anakrousis* (Auda, a. a. O., S. 78) ist gewiß erst hellenistisch, aber der klassische Begriff der *arsis* bezeichnet genau dasselbe, wenn ein Versmaß mit ihr beginnt, was sowohl Iamben wie Anapäste tun.

So möchte ich denn an dieser Stelle einmal über die Notre Dame-Epoche hinausgreifen und den Auftakt auch in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts nachweisen.

Da ist zunächst ein Beispiel, das alles Wünschenswerte mit unanfechtbarer Deutlichkeit vorweist. Die Musikeinlagen der schon mehrfach zitierten Handschrift des Roman de Fauvel (Paris, Bibl. nat., f. fr. 146) umfassen einerseits Stücke noch aus der Notre Dame-Zeit, die in vielem schon nicht mehr richtig verstanden werden und deren Überlieferung hier daher im allgemeinen bedauerlich schlecht ist (wenn auch in manchen Einzelheiten freilich noch recht gut), zweitens Werke aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, endlich zur Zeit der Niederschrift (erstes Viertel des 14. Jhs.) entstandene Kompositionen. Die beiden letzten Gruppen von Werken sind in dieser Prachthandschrift in einer auch musikalisch ausgezeichneten Mensuralnotation geschrieben, die sogar die üblichen Versehen (Auslassung von Divisionspunkten usw.) nur selten zeigt. In der zweiten Gruppe ragt hervor der französische Lai *En ce dous temps d'este,* eine ausgedehnte einstimmige Komposition, die auf f. 34 v. beginnt und bis f. 36 v. reicht. Sie verwendet noch nicht die Textdeklamation auf Semibreven, die gegen Ende des 13. Jahrhunderts in Mode kommt, sondern erst die auf Breven, die in der Motette gegen 1250 gebräuchlich wird. Weiter wechselt sie gern 1. mit 2. Modus, was etwa für das 3. Viertel des 13. Jahrhunderts kennzeichnend sein dürfte. In anderen Partien hält sie sich sogar noch konservativer an die modalen Schemata der 1. Hälfte des Jahrhunderts. Kaum zwanzig Jahre oder mehr dürfte daher dieser Lai später anzusetzen sein als die Notre Dame-Zeit selbst. Die Gruppe III des Lai wiederholt viermal dieselbe Melodie. Da es auch auf die jeweils verschiedene Textverteilung und musikalisch entsprechend verschiedene Ligierung ankommt, gebe ich sie wenigstens zweimal (Beisp. 3).

Die auftaktige Natur sämtlicher Zeilen, insbesondere der Anfangszeile ist vom Notator durch die eigens vor den Anfang des Stückes gesetzte Pause angezeigt. Diese Praxis vorangesetzter (meist mehrerer) Pausen findet sich bekanntlich später sehr häufig, um die Taktart des Stückes von vornherein eindeutig zu bestimmen. Hier ist es im Grunde derselbe Zweck.

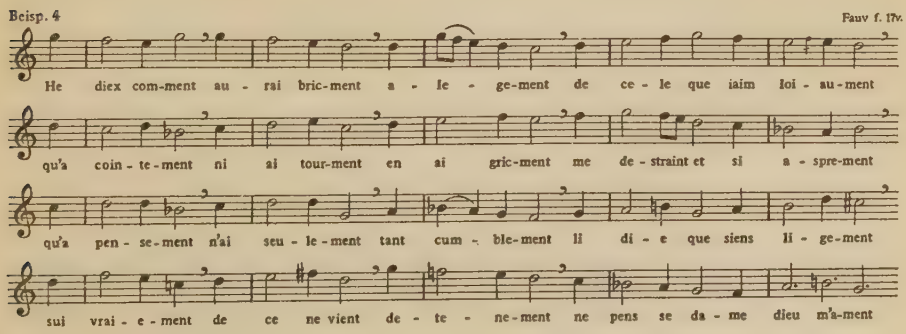
Beisp. 3



Besonders instruktiv ist das Stück dadurch, daß es die Lesung des männlichen Sechssilblers angibt. Er füllt entweder drei Perfektionen und eine Longapause (die die doppeltaktige Symmetrie herstellt), z. B. *si a doucement ris,* oder aber die letzte Silbe ist entsprechend verlängert, *qui bonne amour avez.* Diese Melodiephrasen werden gleichzeitig für weibliche Siebensilbler benutzt, – *qui bonne amour avez* stimmt melodisch überein mit *la tres noble marquise.* Es ist dies die Parallele zu dem entsprechenden volltaktigen Vers, dem männlichen Fünfsilbler, der die Länge des weiblichen Sechssilblers einnimmt. Das vorliegende Stück arbeitet aber besonders raffiniert mit dieser Eigenheit. Da bei der dritten Wiederholung der Melodie die fünfte Melodiezeile männlichen Schluß besitzt, kommt im Verlauf des Ganzen jede Zeile unter derselben Melodie sowohl männlich wie weiblich vor. Am Schluß der letzten Wiederholung, mit weiblichem Reim *achetee,* ist kein Viertel mit Viertelpause gesetzt, sondern eine Longa, so daß hier eine Dehnung der Schlußnote vorliegt.

Ein ebenso bedeutender Lai desselben Stils der Jahrhundertmitte ist *Talant que i'ai d'obeir,* der in der Fauvel-Handschrift die Folien 17 bis 18 v. bedeckt. Dieser Lai enthält zwei auftaktige Gruppen. Die erste ist vollständig durchnotiert. Die Kommata habe ich als „Versstriche "zugefügt, um dem Leser die Versabteilung augenfälliger zu zeigen. Obwohl der Versbau viermal dieselbe Gruppe aus drei Viersilblern und einem Achtsilbler enthält, ist das Stück durchkomponiert. Die letzte Zeile verwendet am Schluß wieder eine Dehnung.

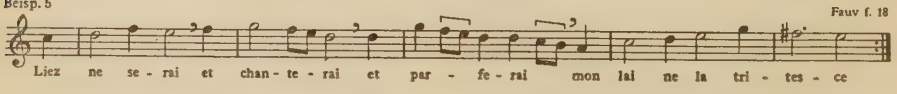
Beisp. 4



Es steht den Verfechtern der ausnahmslosen Herrschaft des volltaktigen Beginns natürlich frei, dieses Stück volltaktig beginnend im 2. Modus zu schreiben (aber natürlich nicht das vorige, dessen Beweiskraft sie nichts entgegenzusetzen haben –, ein ebenso unanfechtbares Beispiel für 1. wie 3. Modus veröffentliche ich demnächst gesondert). Sie müssen dafür aber das Grundprinzip der Lyrik des zentralen Mittelalters opfern, daß nämlich zwischen männlichen und weiblichen Versen ein Unterschied besteht. Denn sie würden die männlichen Viersilbler als weibliche behandeln. In diesem Augenblick aber verliert die taktmäßige Schreibung ihren Sinn, – denn es gibt nun keinen Unterschied zwischen schweren und leichten Taktteilen mehr (von der rein zählenden Funktion des Taktstriches, die er in rhythmisch kompliziert gruppierenden Kulturen – Orient, Isorhythmik usw. – übernimmt, sei hier abgesehen). Endlich hört auch die Unterscheidung der Modi auf und damit entzieht man dem modalen System selbst den Boden, – denn wenn die Modi nur sozusagen Zeitdauerschemata sind, in denen Längen und Kürzen ohne Unterschied der Schwere gleichmäßig verlaufen, dann ist der 1. Modus mit dem 2. identisch, ebenso der 3. mit dem 4. Denn, um beim Beispiel des 1. und 2. Modus zu bleiben, es ist in einer gleichmäßig abwechselnden Folge von Längen und Kürzen völlig gleichgültig, welcher dieser Werte einmal am Anfang gestanden hat (der Unterschied des 2. Modus gegen den 1. ist eben nicht der, daß der eine mit der Länge beginnt, der andere mit der Kürze, sondern der ganz andersartige, daß im einen Modus die Länge auf der Thesis steht, im anderen aber die Kürze).

Um nicht mißverstanden zu werden, weise ich ausdrücklich darauf hin, daß ich Mf VI, S. 8 ff., versucht habe, das Aufkommen und Ableben der modalen Rhythmik festzustellen, und dort gezeigt habe, daß die klassische Epoche des Troubadourgesanges um die Mitte des 12. Jahrhunderts (und ebenso die Überlieferung der älteren Kompositionen von der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts ab) keine Unterscheidung schwerer und leichter Zeiten kennen, so daß dort das andere Prinzip des reinen Silbenzählens herrscht.

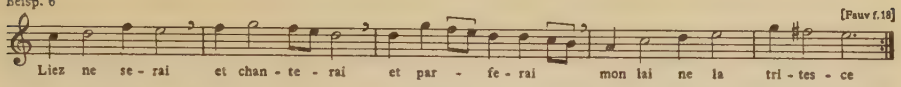
Die zweite auftaktige Gruppe des Stückes wiederholt viermal nicht nur das Versmaß, sondern diesmal auch die Melodie. Auf drei männliche Viersilbler folgt jedesmal ein weiblicher Siebensilbler.

Beisp. 5

Daß der Dichter eigens mitteilt, daß er seinen Lai nun vollenden will, entspricht der mittelalterlichen Gepflogenheit, in Lais, Estampien u. ä. Formen den Namen der Dichtungsform, oft sogar mehrmals anzugeben.

Dies ist auch in *Kalenda maya* der Fall, das ich im vorigen Heft dieser Zeitschrift mitgeteilt habe. Ich vermutete dort, daß sich die ganze berühmte Erzählung von der ursprünglichen Fiedlermelodie wahrscheinlich erst sekundär und zwar aus der Nennung des Namens „Estampie" am Ende des Stückes entwickelt hat.

Im 2. Modus übertragen, würde die Melodie folgende Form annehmen.

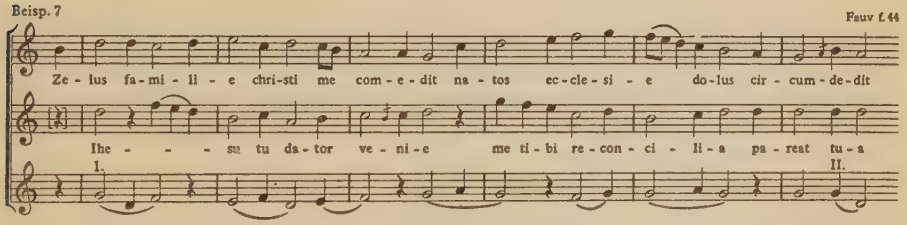
Beisp. 6



Man sieht, wie der so charakteristische gedehnte weibliche Schluß männlich geworden ist, die männlichen Viersilbler umgekehrt nun weiblich. So sind musikalischer Rhythmus und textliche Metrik in dieser Übertragung genau gegeneinander gerichtet anstatt zusammenzufallen.

Diese Dinge lassen sich noch von einer weiteren Seite aus betrachten, wenn man mehrstimmige Kompositionen einbezieht, – für die ars antiqua der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts kommen da fast nur die Motetten in Frage. Es gibt nun auch tatsächlich auftaktige Motetten. Wieder die Roman de Fauvel-Handschrift überliefert die sehr schöne dreistimmige Motette *Zelus familie – Jhesu tu dator venie* – Tenor unbezeichnet. Die Motette im ruhigen 1. Modus mit fast nur in der Notre Dame-Rhythmik gebräuchlichen Abteilungen benutzt zahlreiche Melismen in den Oberstimmen abwechselnd, was in die 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts weist. Motetten desselben Stils überliefert denn auch bereits die Motettenhandschrift Montpellier. Die erste Tenordurchführung der Motette lautet:

Beisp. 7



Am Anfang von *Jhesu* setzt der Schreiber keine Pause, aber vor den Tenor. Man könnte versuchen, die gesamte Motette nun im 2. Modus zu lesen. Ich habe darauf hingewiesen, daß in solchen Fällen dann auf dem schweren Taktteil zumeist schlechte Zusammenklänge ständen, auf dem leichten aber die vollkommenen Konsonanzen Quinte und Oktave. Das zeigt diese Motette wieder sehr deutlich.

R. v. Ficker hat (Acta XVIII/XIX, S. 10) behauptet, diese merkwürdige Stellung der Konsonanzen sei gerade das wesentliche am 2. Modus (!) im Gegensatz zu „aller harmonischen Musik"(!), und Y. Rokseth hat auf Vorhalte hingewiesen. Aber die Theoretiker sagen eindeutig, daß die Perfektionen durch die Konsonanzen gebildet werden, – der Vorhalte bleiben dann immer noch genug übrig.

In unserm Fall gibt der Schreiber noch einige Hinweise:

Der Tenor steht in der linken der drei Spalten der Seite, so daß er zweimal auf eine neue Zeile übergehen muß. Dabei ist so verfahren, daß in den beiden ersten Zeilen je vier Tenorgruppen stehen (somit auch jedesmal eine Tenordurchführung), wobei die trennenden Pausen ans Ende der Zeile gesetzt sind. Nun lieben es die modalen und mensuralen Schreiber nicht, an den Zeilenenden unnötig inmitten zu-

sammengehöriger Einheiten, Perfektionen o. ä. zu wechseln und dadurch rhythmische Gruppen zu zerstören (bei textierten Motettenstimmen liegen andere Verhältnisse vor, da hier der Textschreiber zumeist den Text vorher schrieb). Abschliessende Pausen setzen sie stets hinter die Noten, – ja, wenn die Noten die Zeile füllen, setzen sie die Pause sogar auf den nicht mehr linierten Rand. Wenn hier die Pausen hinter ihren Noten stehen, ist es ein Zeichen, daß der Schreiber sie als Abschluß der Noten betrachtete, nicht aber als Anfang der folgenden Gruppe.

Weiter ist vor *Jhesu* keine Pause gesetzt. Im 1. Modus ist verständlich, daß das – wie auch in Mo in ähnlichen Fällen – unterblieb; die Longen mußten eben stets zusammentreffen. Im 2. Modus wäre die Anfangspause aber schon wesentlich nötiger.

Das spräche hier auch wieder für 1. Modus.

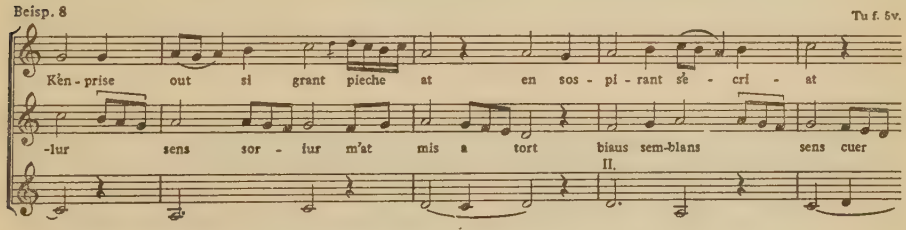
Eine stilistische Überlegung kommt hinzu. Pausen auf schwerem Taktteil sind im Mittelalter kennzeichnend für einen bestimmten Stil, den des Hoketus. Er wird in der Notre Dame-Zeit aber fast nur in den Oberstimmen benutzt. Der Tenor bildet zumeist das ruhige Fundament oder beteiligt sich höchstens gemeinsam. Erst die ars nova des 14. Jahrhunderts schaltet auch hier mit dem Tenor freier. Notengruppen wie die hier vorliegenden sind daher am ehesten als auftaktige Gruppen des 1. Modus aufzufassen, – andernfalls würde die Komposition geradezu auf dem Kopf stehen.

Die Handschrift Mo enthält ebenfalls noch etliche Motetten, die auftaktig zu übertragen sind und von der Herausgeberin auch auftaktig übertragen worden sind.

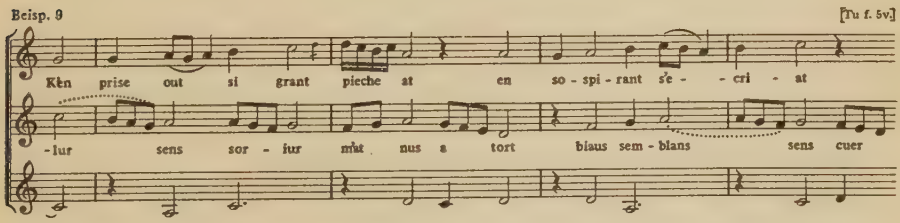
Es ist schwer zu verstehen, daß sich gerade Y. Rokseth gegen die Existenz des auftaktigen 1. Modus in den Organa gewandt hat, wo sie selbst ihn in den Motetten ganz richtig benutzt. Denn die Verwandtschaft dieser Formen ist eine ganz besonders enge, – die Motette ist entstanden überhaupt nur durch Textunterlegung unter eine Partie eines Organums, war im Anfang musikalisch also überhaupt nichts anderes als der Teil eines Organums.

Es handelt sich hier um die Motetten Mo 64, 84, 94, 131, 153, 157, 162, 228, 267 und 295. Bei 153 setzt der Motetus auftaktig, das Triplum volltaktig ein, der Tenor fehlt in der Handschrift. Ebenso geht das Duplum voran in 162, wo Triplum und Tenor volltaktig folgen, und 157, wo Triplum und Tenor erst später zu verschiedenen Zeiten (volltaktig) einsetzen. Der Fall der Fauvel-Motette ist also nicht vertreten, in der das Triplum auftaktig beginnt und Motetus und Tenor volltaktig nachfolgen. In den Motetten 64, 84 und 131 setzen beide Oberstimmen zugleich auftaktig ein, der Tenor folgt unmittelbar. Hier läßt sich auch die Motette 228 anreihen, die nur zweistimmig ist, und in der der Motetus auftaktig vor dem Tenor beginnt. Besonders interessant sind die Motetten 94, 267 und 295, in denen alle drei Stimmen zugleich auftaktig beginnen. Während 267 und 295 Unika in Mo sind, steht 94 auch in Ba (42) und Tu (4). P. Aubry, der Herausgeber der Bamberger Handschrift, hat sie ebenfalls auftaktig übertragen und ausdrücklich auf den bemerkenswerten Fall hingewiesen. Nur der Herausgeber des Turiner Kodex, A. Auda, hat seine Hypothese von der Auftaktlosigkeit der mittelalterlichen Musik auch an dieser Motette durchgeführt. So mag diese Motette als Paradebeispiel durchdiskutiert werden.

Daß im 2. Modus wieder ständig hoketierende Unterstimmen entstehen, während im 1. Modus alles glatt verläuft, ist zunächst schon nicht sehr empfehlend. Zudem handelt es sich diesmal um einen vielbenutzten Notre Dame-Tenor, *Flos filius eius,* der nur in den textdeklamierenden Anfangssilben auftaktig beginnt, hinterher aber in der regulären Notre Dame-Gruppierung verläuft. Die Umstülpung in 2. Modus als wirkt hier geradezu als Persiflage. Daß die Konsonanzen im 1. Modus wieder auf dem schweren Taktteil stehen, während wir sonst ein fast nur Vorhaltakkorde auf dem schweren Taktteil zeigendes Stück erhalten, hat A. Auda ebenfalls wenig beeindruckt. Aber das Stück zeigt eine Besonderheit: der Tenorrhythmus ist diesmal so kompliziert, daß er sich, wie man sieht, verschiebt (die beiden Longae vertauschen ihre Werte entsprechend den bekannten Imperfektionsgesetzen), während das gegenseitige Verhältnis der Oberstimmen ungeändert bleibt. Man kann nun vergleichen, wie der Tenor in beiden Fällen zu den Oberstimmen paßt. So haben etwa Takt 10–13 nach der Lesart Tu im 1. Modus die Form

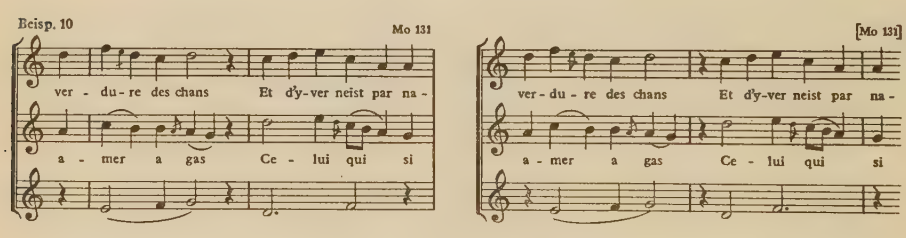
Beisp. 8

Die entsprechende Stelle sieht im 2. Modus so aus:

Beisp. 9



Der Vergleich fällt, so scheint mir, sehr wenig günstig für die Gegner des Anfangsauftaktes aus. Die Verschiebung im Tenor bewirkt, daß die zweite Longa stets ein Viertel früher unter die Oberstimmen kommt. Sie steht dann unter den Dissonanzen des vorhergehenden (vorher leichten) Taktteils, so daß sich an fast allen diesen Stellen starke Dissonanzen bilden, wo im 1. Modus fehlerfreie Konsonanzen standen. Dafür, daß der eine Auftakt am Anfang des Stückes verschwunden ist, fangen aber nun alle Phrasen im Innern des Stückes auftaktig an. So hat etwa die Oberstimme im 1. Modus einen einzigen Auftakt, allerdings gerade am Anfang des Stückes, im Innern überhaupt keinen. Nun-

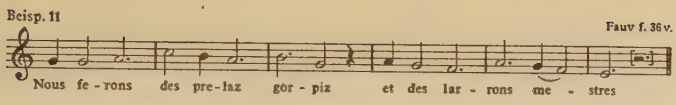
mehr beginnt sie zwar mit vollem Takt, aber alle folgenden Phrasen besitzen Auftakt, – ähnlich im Motetus. Hier scheint der Teufel mit Beelzebub ausgetrieben worden zu sein. Und noch ein weiteres Übel hat sich eingestellt. Die dreizeitigen Noten im Motetus in den Takten 9½ bzw. 12½ haben sich in Synkopen verwandelt. Eine der Stelle T. 9/10 ähnliche steht etwa im Motetus von Mo 323 (T. 9/10) oder im Motetus von Mo 333 (T. 57/58, diesmal nach aufwärts gerichtet). Aber derart gibt es nur wenige Stellen. Bei der Methode der Vermeidung des Anfangsauftaktes aber entstehen fortwährend ähnliche Bildungen oder wieder rhythmische Verschiebungen an allen diesen Stellen, die im 1. Modus die diesem so natürliche dreizeitige Länge auf schwerem Taktteil enthalten.

Gehen wir von der von A. Auda selbst übertragenen Motette nun weiter zu den in Mo noch enthaltenen auftaktigen Motetten, so stellt sich noch eine weitere entscheidende Konsequenz heraus. So hat die Motette Mo 131 die Eigenheit, daß sie mehrmals (acht mal!) alle drei Stimmen auf dem leichten Taktteil pausieren läßt. In einer Übertragung, die den Auftakt am Anfang vermeidet, entstehen hier im 2. Modus an allen diesen Stellen den drei Stimmen gemeinsame Auftakte, freilich in der Mitte des Stückes. Das zeige Takt 3/4 aus Mo 131.

Auch die an Mo 94 schon diskutierte Tenorverschiebung mit entsprechendem dissonanten Zusammenklang findet sich hier wieder. Die acht dreistimmigen Auftakte im Innern der Motette aber scheinen mir zu beweisen, daß das Prinzip, Auftakte zu vermeiden, sich hier selbst aufgehoben hat.

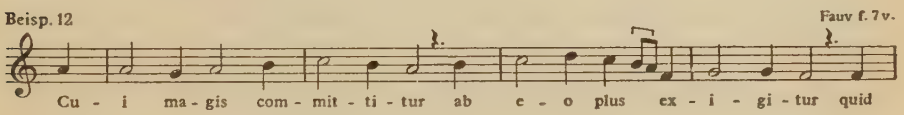
Alles das zeigt, daß der Auftakt in der Mitte und in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts sowohl in der einstimmigen Liedkunst wie in der mehrstimmigen Motette im 1. Modus seinen Platz hat.

Um zur Notre Dame-Epoche von hier aus zu gelangen, könnte man die in Fauv vorliegende Überlieferung von Stücken dieser Zeit heranzuziehen suchen. Es zeigt sich aber, daß der Schreiber von Fauv – obwohl er die späteren auftaktigen Stücke einwandfrei notierte – hier den Traditionszusammenhang nicht mehr besaß. Es kommt seit der Mitte des 13. Jahrhunderts häufig vor, daß 1. und 2. Modus unmittelbar aufeinander folgen. Diese künstlerische Forderung war es vor allem, die die Entwicklung der Mensuralnotation notwendig machte. Ein kurzer, in Fauv überlieferter Refrain mag ein solches Beispiel zeigen.

Beisp. 11



Der 1. Takt steht im 2. (bzw. 4.) Modus, der 2. und 3. Takt im 1. Modus. Damit der 4. Takt wieder im 2. Modus beginnt, muß seine Anfangsbrevis als zu ihm gehörig gekennzeichnet werden. Das geschieht durch den Divisionspunkt. Auf g Longa folgt also die Brevispause, die die Longa imperfiziert, sodann der Divisionspunkt, endlich die Brevis a, die die folgende Longa g von vorn imperfiziert. Diese Kombination von Brevispause und Divisionspunkt, die hier ihre volle Berechtigung hat, benutzt der Schreiber von Fauv nun ebenfalls an den Zeilenenden der auftaktigen Kompositionen der Notre Dame-Epoche. Das ergibt eine Unmöglichkeit. Der Divisionspunkt vor einer Zeile kennzeichnet sie als im 2. Modus stehend, die ihr folgende Pause mit dem nächsten Divisionspunkt läßt sie aber als im 1. Modus komponiert erscheinen, – denn die Zeile selbst enthält stets nur abwechselnd Breven und Longen, mit einer Brevis beginnend, mit einer Longa schließend. Als Beispiel möge der Anfang von *Cui magis committitur* folgen, – in den Notre Dame-Handschriften als 2. Teil von *Nulli beneficium* geführt.

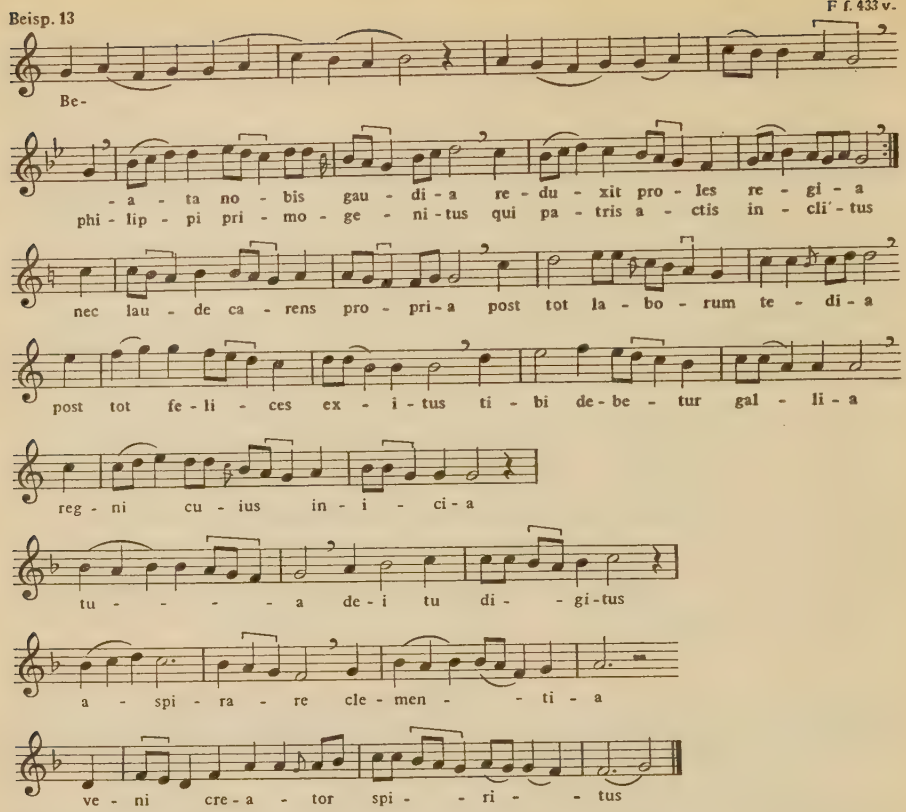
Beisp. 12

Aus diesem Dilemma ist also nicht herauszukommen.

Als Beispiel eines auftaktigen Notre Dame-Stückes mag nun der einstimmige Konduktus *Beata nobis gaudia,* F f 433 v., betrachtet werden (Beisp. 13).

Auf die recht mißlungene Übertragung, die L. Schrade von diesem Stück Ann. music. I, S. 56, veröffentlicht hat, komme ich beim auftaktigen 5. Modus zu sprechen.

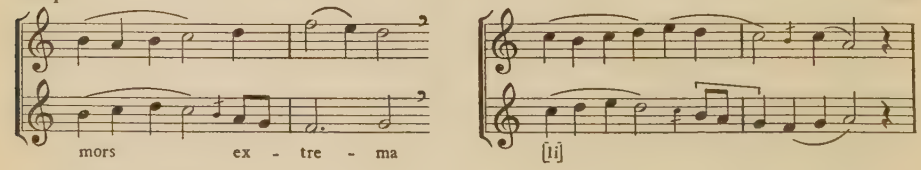
Die Ligierung des Anfangsmelismas läßt auch andere Möglichkeiten, daktylischen 1. und 2. Modus zu. Der 6. Modus wird gern in Verbindung mit so stark aufgelöstem 1. Modus gebraucht, so daß er sich hier am meisten empfiehlt. Die syllabischen Partien zeigen nun so ausgesprochen Melismen auf den schweren Taktteilen, daß der 1. Modus selten deutlich ist. Nur die drei letzten Zeilen zeigen Besonderheiten. Auf eine Schlußdehnung wurde schon beim Stück *En ce dous temps d'este* hingewiesen. Über Auftakt- und Schlußdehnungen habe ich bereits eingehend Acta XXV, S. 8ff., gesprochen. Auf *tu(-a)* ist das Auftakt-Viertel auf einen ganzen Takt gedehnt, – schon fast ein kleines Anfangsmelisma. Die Zeile läuft dann normal weiter. *Aspirare* ist durch einen Strich abgeteilt und damit als gesondert zu behandelnd bezeichnet, – der weibliche Schluß erfordert also eine Dehnung auf *ra-*, die außerdem noch durch einen verbreiterten Notenkörper des b angezeigt ist. Aber auch das c auf *spi-* ist verbreitert. So ergibt sich die Lesung im 5. Modus, – entstanden als besonders weitgehende

Beisp. 13 F f. 433 v.



Anfangsdehnung. Die Dehnung von *(cle-)men-(tia)* geht aus dem Melisma hervor. Da der Schluß männlich enden muß, darf *men-* nur 5 Taktzeiten dauern. Diese merkwürdige Dehnung kann ich indes sogar mit einem Beispiel syllabischer und melismatischer Identität belegen. Im zweistimmigen Konduktus *O levis auricula* (F f. 355v.) geht die Lesung der Zeile *mors extrema* aus dem nachfolgenden (um einen Ton höher transponierten, übrigens zweimal gebrachten) Melisma hervor, wobei sogar auch die Oberstimmen im ersten Takt identisch sind.

Beisp. 14 F f. 356



Die letzte Zeile von *Beata nobis gaudia* benutzt endlich eine sehr häufige Dehnung des Schlusses. Übrigens zeigt der zweistimmige Konduktus *Veni creator spiritus* (F f. 360) denselben stark aufgelösten auftaktigen 1. Modus wie dieses Stück, – eine erhoffte melodische Gleichheit zeigte sich aber nicht; höch-

stens die Figur f–e–d von *(ve-)ni* kommt dort häufig vor, ebenso ist die dorische Tonart auch jenem Konduktus eigen.

Betrachtet man kurz nochmals die oben mitgeteilten weltlichen Lieder, so besitzt man fast schon alle vorkommenden Versmaße des iambischen 1. Modus. Sie lassen sich in folgender Weise ordnen.

Versmaße des iambischen 1. Modus

männlicher Achtsilbler
weiblicher Siebensilbler
männlicher Sechssilbler
weiblicher Fünfsilbler
männlicher Viersilbler
weiblicher Dreisilbler
männlicher Zweisilbler

Der weibliche Fünfsilbler ist mir im iambischen Maß nicht begegnet, – er wird daktylisch gestaltet.

Ich vermute, daß damit die Reihe der iambischen Maße des 1. Modus aber noch nicht erschöpft ist. Es scheint mir, daß auch der Zehn- und Elfsilbler – die an sich die Standardmaße des 3. Modus sind – in iambischer Form vorkommen. Sie müßten sich dann so darstellen:

weiblicher Elfsilbler
männlicher Zehnsilbler

Das kann ich freilich nicht mit mathematischer Stringenz beweisen, aber ich gebe ein Beispiel, das sich so am besten interpretieren läßt, den einstimmigen Konduktus *Vitam duxi iocundam sub amore,* F f. 429 v.

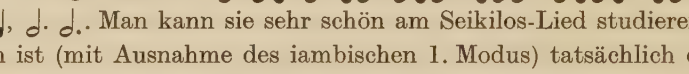
Beisp. 15 F f. 429 v.

Vi - tam du - xi io - cun - dam sub a - mo - re plus li - bi - tum quam li - ci - tum at - ten - dens
sed a vi - ta re - si - pis - co pri - o - re plus stu - di - is quam se - ri - is con - ten - dens
ut que cau - sa com - pel - lor u - ni - ca
ne me fa - ma su - o pri - vet fa - vo - re
dum sub vi - ta vi - vo fil - ar - gi - ca.

Die iambische Lesung des Konduktus wird nahegelegt vor allem durch die Binnenreime, die in vielen Zeilen männliche Viersilbler abteilen. In den männlichen Zehnsilblern wird man hier am Schluß nicht die Form Longa, Longapause

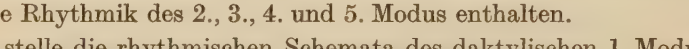
wählen, sondern wieder die gedehnte. Man bemerkt nämlich, daß das weibliche Ende der 2. Zeile mit dem männlichen der 5. Zeile identisch ist. Ebenso stimmen die beiden letzten, weiblich endenden Takte der 4. Zeile mit den beiden letzten, männlich endenden der Schlußzeile überein. – Die weiblichen Neunsilbler passen wieder nicht in das Doppeltaktschema, ebensowenig wie die weiblichen Fünfsilbler. So fallen sie verständlicherweise aus.

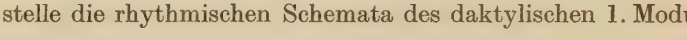
Der daktylische 1. Modus entsteht, wenn die beiden Anfangsnoten eines Taktes zu einer perfekten Longa zusammengezogen werden.

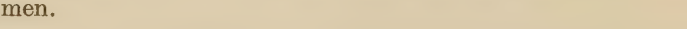
Der epische Hexameter der Antike verwendet einen vierzeitigen Daktylus, der die zweizeitige Länge auf der Thesis, die beiden je einzeitigen Kürzen auf der Arsis hat. Auch im Anapäst sind die Verhältnisse – abgesehen von der umgekehrten Reihenfolge – dieselben, so daß der griechische Anapäst ein Daktylus mit doppeltem Auftakt ist. Die griechische Rhythmik kennt aber auch „gemischte Rhythmen", die auf Thesis und Arsis nicht Längen und Kürzen (also „Zeiten") haben, sondern ganze Versfüße. Diese sechszeitigen Füße nennt sie ebenfalls Daktylen. Thesis und Arsis sind in ihnen je dreizeitig und können beliebig aus Iamben, Trochäen oder dreizeitigen Längen bestehen. Das ergibt folgende Möglichkeiten:  . Man kann sie sehr schön am Seikilos-Lied studieren. In diesen Maßen ist (mit Ausnahme des iambischen 1. Modus) tatsächlich die gesamte modale Rhythmik des 2., 3., 4. und 5. Modus enthalten.

Ich stelle die rhythmischen Schemata des daktylischen 1. Modus nunmehr zusammen.

Versmaße des daktylischen 1. Modus

weiblicher Elfsilbler 

männlicher Zehnsilbler 

weiblicher Achtsilbler 

männlicher Siebensilbler

weiblicher Fünfsilbler

männlicher Viersilbler

Diese Rhythmen kommen in der mehrstimmigen Musik der Notre Dame-Zeit recht häufig vor. Sie sind lange Zeit unbeachtet geblieben, bis ich mir 1932 Mühe gegeben habe, ihre Existenz exakt zu beweisen. In den melismatischen Partien ist die Ligierung dieser Stellen dieselbe wie die des 3. Modus, so daß hier oft die Unterscheidung schwer ist. In den syllabischen Partien liegen die Verhältnisse naturgemäß ebenso. Dagegen läßt sich die mensurale Überlieferung der Motetten heranziehen, aus der dann das Bestehen der daktylischen Rhythmen im 1. Modus einwandfrei hervorgeht. Ob sie aber auch als Versmaße der weltlichen Lyrik zu betrachten sind, ist für die drei- und viertaktigen Rhythmen schwer zu entscheiden, – diese scheinen vielmehr alle im daktyli-

schen 2. Modus zu stehen. Die Vier- und Fünfsilbler im daktylischen 1. Modus dagegen halte ich für gesichert. Über sie habe ich AfMw IX, S. 15, und Acta XXV, S. 10 und 17/18, gehandelt. Ein Beispiel ist das im vorigen Heft dieser Zeitschrift veröffentlichte *Kalenda maya*.

Der anapästische 1. Modus läßt die theoretische Konstruktion ähnlicher Versmaße durch Wiederholung von 𝅗𝅥 𝅘𝅥 | 𝅗𝅥. . . . als auftaktiger daktylischer 1. Modus zu. Sie sind aber nur in den Motetten anzutreffen, in der einstimmigen Lyrik wie in den Konduktus spielen sie keine primäre Rolle.

Der trochäo-anapästische 1. Modus, wie ich die im 1. Modus gebildete Analogieform zum 4. Modus nennen will, ist dagegen wieder wichtig. Er setzt mehrere Takte des Rhythmus 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥. | aneinander, wobei auch weibliche Schlüsse möglich sind. Als Versmaß der Konduktus besitzt nur der weibliche Fünfsilbler Bedeutung: 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅗𝅥. | 𝅗𝅥. 𝅗𝅥 𝄽 |

Für ihn habe ich S. 15 von Jg. IX dieser Zeitschrift ein Beispiel beigebracht, das sowohl mensural in Hu wie durch Identität mit einer melismatischen Partie gesichert ist.

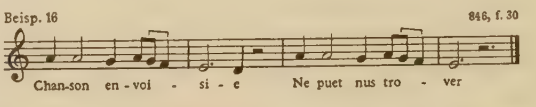
J. Handschin hat Acta XXIV, S. 124, gemeint, daß der Benutzer einer Handschrift solche und ähnliche komplizierte Rhythmen nicht unterscheiden könne, wenn sie nicht mensural geschrieben wären. Ich habe aber darauf hingewiesen, daß in den herangezogenen Beispielen die natürliche Sprachbetonung eine Rolle spielt. Sie ist überhaupt ein außerordentlich wichtiges Prinzip bei der Gestaltung der mittelalterlichen Rhythmik. So sehr in den weltlichen Gattungen die normale Betonung im Versinnern außer Betracht bleibt, so sehr spielt sie umgekehrt in den Motetten die Hauptrolle. In den Konduktus ist sie in den großen melismatischen Konduktus das gestaltende Prinzip. Auf diese Dinge komme ich in dem zitierten Aufsatz demnächst näher zu sprechen. Im übrigen kann man dem erbrachten Beweis, daß zwei Dinge existieren, nicht entgegenhalten, daß sie in der Praxis nicht zu unterscheiden seien (was sie in diesen Fällen übrigens häufig genug sind). Daß eine laue Praxis nicht immer alle Feinheiten beachten wird, ist noch wieder etwas anderes.

II. Der 2. Modus

Der volltaktige 2. Modus ist der Prototyp dieses zweiten rhythmischen Geschlechtes. Es ist das Kennzeichnende für ihn, daß hier – im Gegensatz zum 1. Modus – die Kürze die Thesis bildet. Das gibt ihm seinen pointierten, etwas gewaltsamen Charakter, – natürlicherweise ist die Thesis das schwerere, gewichtigere, damit auch langsamere, während der Rücklauf und das Ansetzen zur neuen Bewegung das leichtere und damit schnellere ist.

Der 2. Modus ist entsprechend diesem seinem stärker präzisierten Charakter auch in seinen Möglichkeiten enger. Sein bei weitem überwiegendes Versmaß ist der Siebensilbler. Mit ihm wird gern der weibliche Achtsilbler kombiniert. Für diesen habe ich Jg. IX, S. 22, dieser Zeitschrift ein durch Identität syllabischer und melismatischer Partien gesichertes Beispiel gegeben. Der weibliche

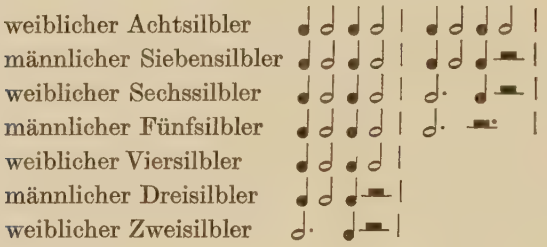
Sechssilbler mit Dehnung der Penultima (inmitten von Siebensilblern) kommt daneben vor, – als Beispiel verweise ich etwa auf die ganz richtige Übertragung Becks der Nr. 24 der Handschrift Paris 846 hin. Die Viersilbler und Dreisilbler ergeben sich leicht als die parallelen, aber nur einen Takt füllenden Formen. Einen Zweisilbler habe ich nicht zur Verfügung, – er fügt sich leicht in das Schema ein. Daß der Fünfsilbler ebenfalls doppeltaktig zu lesen ist, habe ich Acta XXV, S. 11/12, auseinandergesetzt. Hier noch ein Beispiel aus dem schnell erreichbaren 846 (Nr. 74):



Weitere Stellen findet man weiter unten im einstimmigen Konduktus *Anima iugi*.

So ergibt sich folgende Zusammenstellung:

Versmaße des volltaktigen 2. Modus



Demgegenüber tritt der auftaktige 2. Modus ganz zurück. Man könnte versucht sein, in moderner Ästhetik zu denken, daß ein langer Anhub zu einem kurzen Schlag unnatürlich sei, – aber heutiges Empfinden sollte man aus philologisch zu entscheidenden Dingen heraushalten. Dann ist zu sagen, daß die mensurale Rhythmik auch diesen Modus verwendet, aber nur in den Motetten, und nur im Anschluß an volltaktig beginnende Phrasen, also nicht am Anfang eines Stückes. Als Beispiel verweise ich etwa auf Ba 16 = Mo 149, wo im Motetus die 5. Zeile *Ce poise moi* auftaktig ist, ebenso im selben Rhythmus die Schlußzeile *cele que i'aim*. Betrachtet man nur die rein musikalische Rhythmik, so tritt der Modus auch in einem Melisma auf, das zwar noch in der Notre Dame-Handschrift F steht, aber so komplizierten hoketierenden Stil aufweist, daß ich es für sicher halte, daß es sich hier um eine sehr moderne Komposition handelt, die vielleicht sogar erst in mensuraler Zeit entstanden ist und in F in modale Notation zurücktransponiert wurde. Dafür spricht, daß die Notation außerordentlich unregelmäßig ist, – so unregelmäßig, daß nur die Konsonanzen es erlauben, die Stimmen übereinander zu bringen, da die Ligaturen zu viel-

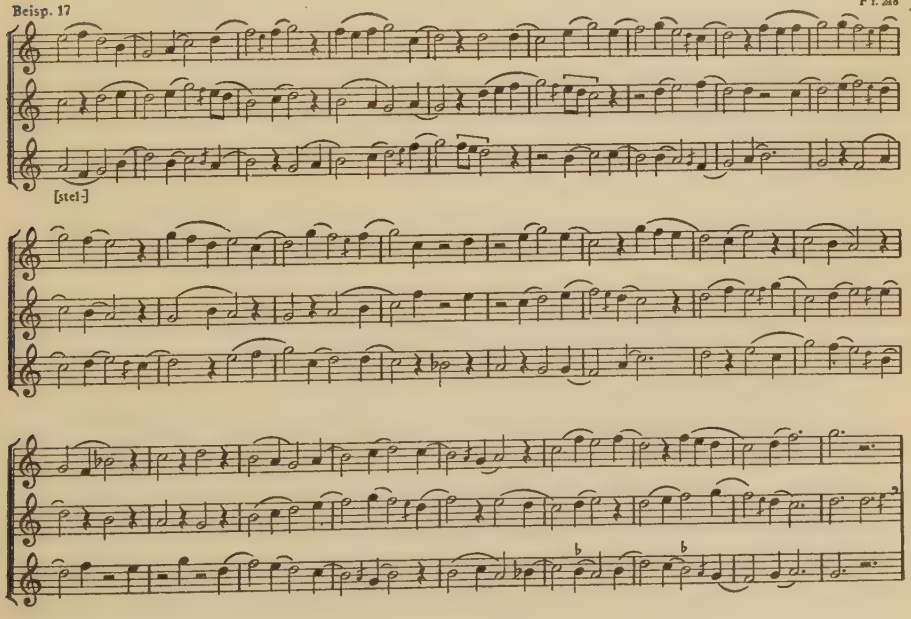
deutig sind. Es handelt sich um die Klausel Nr. 5 meiner Ausgabe, *In seculum*, F f. 13. Im selben Stil ist auch Nr. 11, *Eius*, F f. 11v., komponiert, aber doch wesentlich einfacher und ohne Hoketus. Dieses *In seculum* bietet im Triplum T. 16/17 einen quasi Siebensilbler, dessen erste Silbe durch die Pause ersetzt ist, also einen auftaktigen Sechssilbler, weiter ebenda in T. 23–25 einen auftaktigen Achtsilbler, im Duplum T. 16/17 denselben Sechssilbler, in T. 13 einen auftaktigen Zweisilbler, und endlich in T. 9 und 15 auch einzelne isolierte Längen auf schlechtem Taktteil, also „auftaktige Einsilbler".

Wieder im hoketierenden Stil gibt es auch die dem Auftakt entgegengesetzte Erscheinung: das Fehlen der perfekten Schlußsilbe. Das gilt für die ersten vier Modi. Ein solcher Modus heißt bei den mittelalterlichen Theoretikern „imperfekt". Ludwig hat den „Schematismus" der Theoretiker sehr gern kritisiert. Man braucht aber nur einmal die verschiedenen Hoketuspartien der Organa, Klauseln und Konduktus näher ansehen, um festzustellen, daß alle die verschiedenen Ordines der imperfekten Modi vorkommen. So hat die betrachtete Klausel *In seculum* T. 15 im Duplum einen 1. Ordo (Brevis-Longa) des imperfekten 2. Modus, T. 15 im Triplum einen 2. Ordo (Brevis, Longa, Brevis, Longa), T. 7/8 im Duplum einen 4. Ordo, T. 20–23 des Triplums einen 7. Ordo. Auch die Kombination von Auftakt und imperfektem Schluß kann vorkommen, also auftaktiger imperfekter Modus.

Hoketierende Partien im 1. Modus finden sich nicht in den drei- und vierstimmigen Organa. So mag hier als Beispiel das Schlußmelisma des dreistimmigen Konduktus *Ave salus hominum* folgen.

Beisp. 17

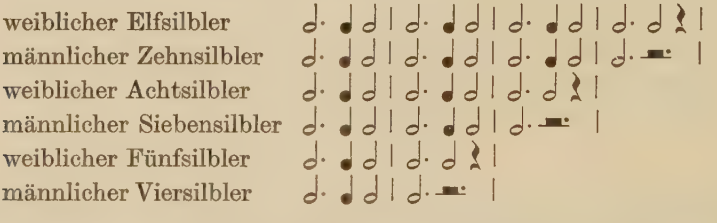
F f. 248 248



Auftaktiger 1. Modus steht hier als 2. Ordo (T. 14/15, Triplum), 3. Ordo (T. 14/15 Duplum), 4. Ordo (T. 8–10 Duplum und T. 19–21 Tenor) – T. 8–10 ist in Duplum und Tenor mit T. 14/15 identisch – und endlich ein 6. Ordo (T. 6–9 im Tenor). Imperfekter 1. Modus findet sich als 2. Ordo (T. 12/13 im Duplum), 4. Ordo (T. 16–18 im Tenor) und 5. Ordo (T. 11–13 im Triplum). Auftaktiger imperfekter 1. Modus tritt als Einzelnote auf (T. 13, Duplum und Triplum, und öfter), und, um zwei Einheiten länger, in T. 7/8 im Duplum, – hier könnte man von einem 2. Ordo sprechen, da man die Schlußnote nicht rechnen wird in Analogie zum perfekten Modus, in dem die Anfangsnote nicht mitgezählt wird, so daß die Zahl der Ligaturen zugleich die Zahl der Ordines ist, – die Anfangsnote wird ja mit der ersten Binaria zumeist zu einer Ternaria zusammengeschrieben.

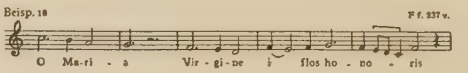
Der 3. Modus ist nichts anderes als der daktylische 2. Modus. Er ist ein Hauptrhythmus der Notre Dame-Epoche, ja er ist geradezu ihr Charakteristikum, da er den neuen Stil Perotins kennzeichnet. Die Versschemata des 3. Modus entsprechen denen des daktylischen 1. Modus und seien wieder vorangestellt.

Versmaße des 3. Modus



Da ich für die Metrik des 3. Modus schon AfMw IX, S. 24, ein Beispiel gegeben habe und die Übertragungen von Aubry, Wolf, Ludwig, Gennrich u. a. ihn in der Troubadour- und Trouvèrelyrik mit Recht benutzen, will ich hier sofort weitergehen.

Erwähnen will ich nur, daß ich auch den von J. Handschin, Acta XXV, S. 129, in unsymmetrischen Dehnungen übertragenen Konduktus *O Maria virgine* im 3. Modus lese:

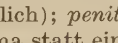
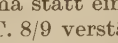


Der imperfekte 3. Modus kommt sehr selten vor, wie überhaupt der 3. Modus selten hoketiert. Dafür bietet er freilich ein desto berühmteres Beispiel, den Hoketus *In seculum* (Nr. 6 der Klauseln meiner Organa-Ausgabe), der in Ma f. 122 v., Ba 104 und Mo 73 überliefert ist und in textierter Form als Motette Mo 137 usw. steht. Er enthält mehrmals das Motiv der schrittweise fallenden Quint, – beinahe „ostinat". Als 1. imperfekter Ordo steht es T. 6, Duplum, und

T. 16, Duplum, nur als Quart, ebenso als 1. imperfekter Ordo T. 34 im Duplum, endlich mit zwei vorgesetzten Longae als 2. imperfekter Ordo T. 38/39 im Duplum, dazu noch öfter mit angehängtem perfektem Schluß.

Der 3. Modus wird gern im melismatischen und motettischen Gebrauch durch verschiedene Mittel modifiziert. So spaltet sich seine Longa gern in zwei Breves, so daß er sich dem 2. Modus annähert. Umgekehrt werden seine beiden Kürzen oft zu einer Länge zusammengefaßt, – dann wird er auf kürzere oder längere Strecken zum 5. Modus. Tritt beides zugleich ein, so kehrt er sich zum 4. Modus um. Wenn syllabische Partien dieser komplizierten Rhythmik dann nur modal geschrieben sind, so ist die Übertragung naturgemäß recht unsicher. Das a. a. O., S. 24, mitgeteilte Beispiel zeigt diesen Typ des 3. Modus deutlich. Dort war die Lesung durch die identische melismatische Partie gesichert.

Hier sei nun ein weiteres, außerordentlich instruktives Beispiel mitgeteilt, der einstimmige Konduktus *Anima iugi*, F f. 433 v. Er ist weiter (mit Umstellung der 2. und 3. Strophe) mensural überliefert Cl f. 370 v. Überdies fand ich, daß er aus dem Schlußmelisma *complanatur* des zweistimmigen Konduktus *Clausus in testa* entstand, der in F f. 287 v. mit dem Hinweis steht, daß er zum dreistimmigen Konduktus *Relegentur ab area* gehört, und in W_1 sich f. 97 v. an diesen anschließt. Während *Anima iugi* in Cl im 3. Modus steht, verläuft das Melisma in F im 1. und 5. Modus, in W_1 diminuiert im 6. und 1. Modus. *Anima iugi* benutzt in F mehrmals doppelt so breite Noten („Maximaschreibung"), wo es unnötig ist, so bei *iugi, caro, pium*. Bei derart weiblichen Silbenschlüssen ist die gedehnte Schreibung aber nicht üblich, da die Penultimadehnung sich hier von selbst versteht. Das ergibt also ein Übergewicht für die Meinung, daß es sich um wirkliche Maximae handelt. Dann würde also auch *Anima iugi* in F eine gedehnte Fassung zeigen. Dann steht aber W_1 allein mit seinem aufgelösten 1. Modus. So dürfte diese Lesart sekundär sein und erst durch Diminution aus der langsamen Fassung der übrigen drei Überlieferungen entstanden sein, – kein günstiges Ergebnis für die Handschrift W_1, die man seit Ludwig gern für die älteste und beste Überlieferung hält, was sie in manchem zweifellos auch ist. Ich gebe nun das Melisma nach beiden Handschriften, sodann den einstimmigen Konduktus *Anima iugi* in der mensuralen Fassung von Cl.

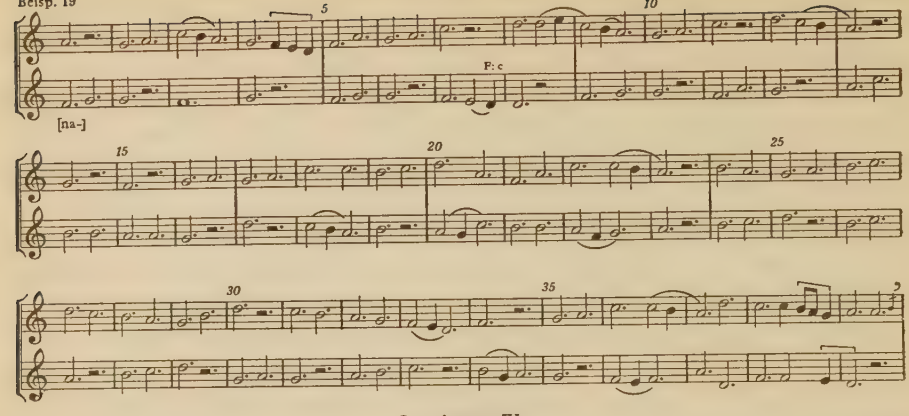
Die Handschrift Cl weist einige Fehler auf: T. 3 des 2. Teils steht auf *tu* eine Maxima, die nach Analogie der Stelle *salutis* korrigiert wurde (der Fehler ist aus der ähnlichen Stelle *metus* verständlich); *penitencie* Hs. 1. Modus statt 2. Modus; die penultima *vi(-a)* hat eine Maxima statt einer Longa; im 3. Teil steht T. 3 auf *sub-* eine Brevis (der Fehler ist aus T. 8/9 verständlich); *-ta revertere* Hs.  statt  und die anschließende Pause fehlt. Die Pausensetzung der Handschrift habe ich unberührt gelassen bis auf zwei Stellen, in denen ich (nach *culture* und *dies* im 3. Teil) statt konjizierte.

Zunächst ist die Art sehr interessant, wie der einstimmige Konduktus aus dem Melisma abgeleitet ist. Die Unterstimme des Melismas ergibt die Melodie des ersten Teils des Konduktus. Sein zweiter und dritter Teil dagegen sind ganz

Complanatur F

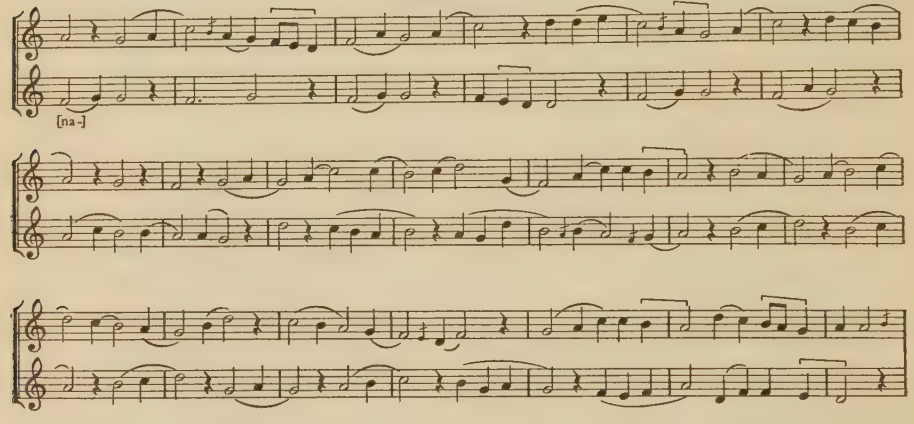
Beisp. 19

F f. 288 v.



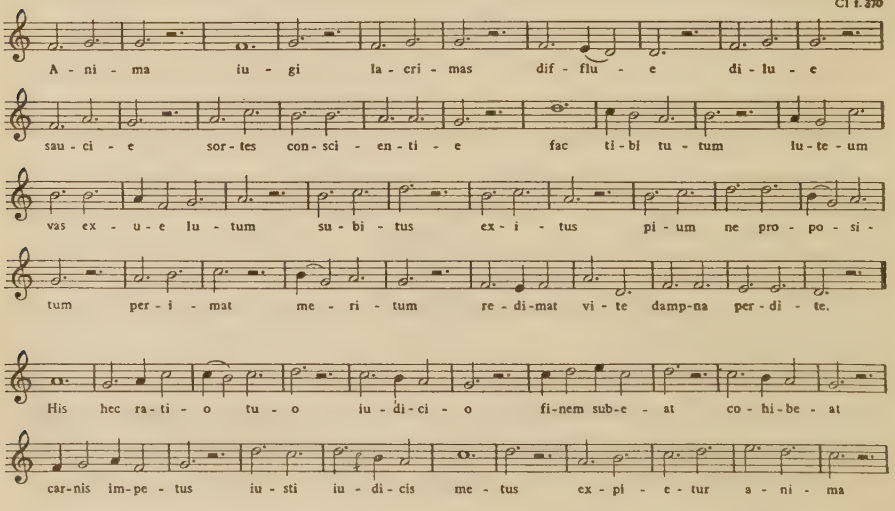
Complanatur W_1

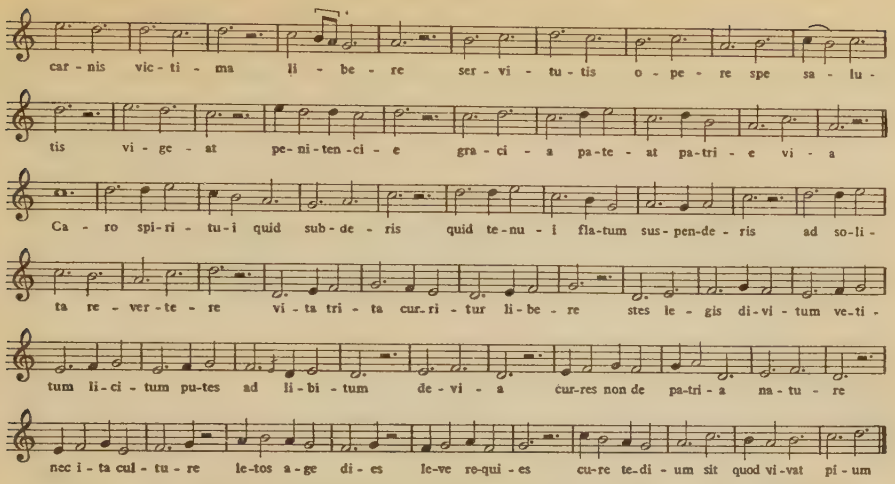
W_1 f. 93



Anima iugi Cl

Cl f. 370





locker aus der Oberstimme des Melismas entwickelt. Der Anfang des zweiten Teils (T. 1–3) stammt aus dem Anfang der Oberstimme, T. 5/6 aus T. 9/10 oder 12/13, die Partie *expietur anima* ist T. 5–28, um einen Ton höher transponiert. Der dritte Teil bezieht seinen Anfang T. 1–5 aus T. 7–11 der Oberstimme, die zweite Gruppe ist nur eine leicht veränderte Wiederholung von T. 2–5, ebenso die dritte Gruppe, die (in der von mir konjizierten Dehnung) T. 8–11 des Melismas entspricht, – mit verändertem Schluß (ein Ton höher) in der typischen Manier eines *clos* gegenüber einem *ouvert*.

Die Rhythmik dieses Stückes ist außerordentlich kompliziert und aus der Metrik des Textes nicht mit einer ausreichenden Sicherheit ableitbar. Infolgedessen hat die Handschrift F zu einem weiteren Hilfsmittel gegriffen, das wenigstens in manchem Abhilfe schafft: sie schreibt alle Maximae mit doppeltem Notenkorpus. Ausreichend ist das aber immer noch nicht. So schleichen sich denn manche Fehler ein: Daß z. B. *carnis victima* ebenfalls im 2. Modus zu lesen ist, nicht im 5. Modus des Schreibers von Cl, scheint mir sicher zu sein.

Vergleicht man nochmal die Fassung des Melismas in W_1, so sieht man, daß – wenn man hier den Text unterlegt – der schnelle Rhythmus ein stilistisch unbefriedigendes Bild ergibt. Das wäre die Deklamation eines Motettentriplums (das aber unter sich einen ruhigen Unterbau besitzen muß), – keineswegs die eines Konduktus. Man beachte auch, daß durch Diminution des zweiten und dritten Teils Semibrevisrhythmus herauskommt. So erweist sich ebenfalls wieder die Fassung W_1 als sekundär.

Für die Übertragung des Stückes würde das übrigens auch nichts nützen. Denn die Unregelmäßigkeiten bleiben auch in dem schnellen Tempo bestehen.

Man wird sich also damit abfinden müssen, daß es Konduktus gibt, die eine Rhythmik besitzen, deren Unregelmäßigkeit die Grenzen des der Modalnotation Darstellbaren überschreitet. In den beiden bisher bewiesenen Fällen handelt es sich dabei um Textierung eines schon vorher bestehenden Melismas, – so

daß die Unregelmäßigkeiten von hier aus verständlich werden. Es ist also dasselbe Verfahren, das von der Organumklausel zur Motette führt, – und hier haben wir ja ebenfalls dieselben Übertragungsschwierigkeiten.

Freilich hat Aubry von den modal notierten Motetten ja seinerzeit ebenso angenommen, daß sie im gleichmäßigen 5. Modus stehen, wie Handschin noch jetzt (a. a. O., S. 130) annimmt, daß „die Aufeinanderfolge der Silben in Längen den ursprünglichen Cd.-Rhythmus darstellt", was meiner Ansicht nach wohl für St. Martial, nicht mehr aber für Notre Dame gilt, wo auch in die großen melismatischen und typischen Konduktus bereits syllabische Partien im 1. Modus eingefügt sind.

Endlich sei noch darauf hingewiesen, daß wohl der Konduktus in Cl im 3. Modus steht, nicht aber das Melisma, das einen, dem 3. Modus ähnlichen, unregelmäßigen 1. Modus aufweist. Der Wechsel der beiden modalen Grundrhythmen, 1. gegen 2. Modus, ist auch aus manchen anderen Beispielen bekannt und bereits von Ludwig behandelt worden.

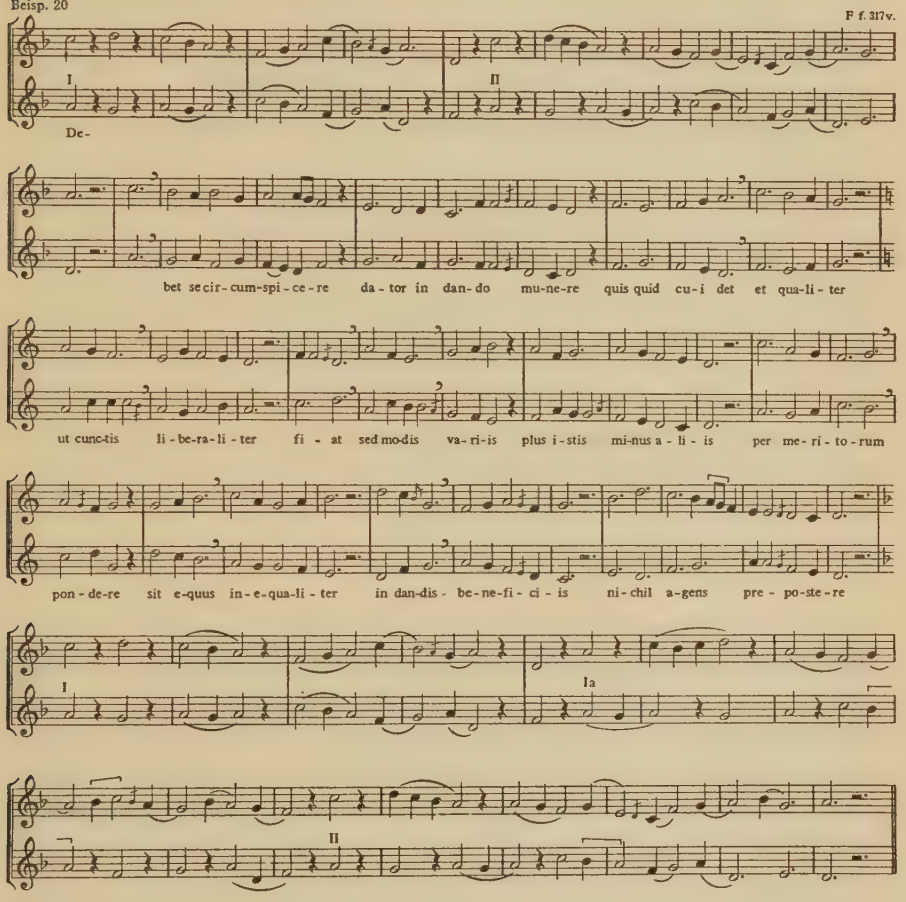
Daraus entsteht nun die Frage, wie die modale Fassung des Konduktus in F zu lesen ist. Es ist nach diesem Tatbestand durchaus möglich, daß der modale Schreiber von F sich 1. Modus vorstellte, der erst in mensuraler Zeit zum 3. Modus geschärft wurde und in diesem zweiten Stadium so in Cl aufgezeichnet wurde. Nun ist der Konduktus fast rein syllabisch; eine Entscheidung zwischen 1. und 2. (bzw. 3.) Modus läßt sich aber nur auf Grund der Melismen treffen, – diese stehen verständlicherweise immer überwiegend auf der langen Silbe, im 1. Modus also auf dem schweren Taktteil, im 2. Modus dagegen auf dem leichten. Wenn, wie hier, fast überhaupt keine Melismen vorhanden sind, läßt sich daher auch nichts gültiges in dieser Frage aussagen. An sich liegt in diesen unentscheidbaren Fällen im allgemeinen der 1. Modus vor, aber F ist eine Handschrift, die die Änderungen des 1. Modus in 2. Modus gerade typisch durchführt, so daß aus diesem Grund für F wieder der 2. Modus an Wahrscheinlichkeit gewinnt, wenn man weiß, daß das Stück in einer anderen Handschrift bereits in diesem Rhythmus steht. Aber ursprünglich hat auch der einstimmige Konduktus naturgemäß im unregelmäßigen 1. Modus gestanden, den das Melisma ja noch in F zeigt.

Da dieser Wechsel in F typisch ist (vgl. unten nochmals), so auch bei den hier vorkommenden Fünfsilblern, die in den Organa und Konduktus gern als „Schlußgruppen" verwandt werden, ist man berechtigt, auch da, wo keine Handschrift zur Verfügung steht, die die ursprüngliche Lesart des 1. Modus noch aufweist, trotzdem auf eine ursprüngliche Fassung im 1. Modus zu schließen. Dies als genauere Erklärung für meine Bemerkungen zum Konduktus *Si membrana* (vgl. J. Handschin, a. a. O., S. 123, Nachtrag).

Diskutiert sei endlich noch ein weiteres Mittel, das in diesen Beispielen noch nicht vorgekommen ist, mit dem die modalen Handschriften die Erkenntnis komplizierter Rhythmen erleichtern: die Setzung von überzähligen Strichen. Sie bedeuten aber keine Pausen, sondern teilen die gesamte Verszeile in kleinere Abschnitte, deren Rhythmus sich aus der Wortbetonung dann leicht ergibt. In Verbindung mit der Doppelschreibung und Maximaschreibung perfekter

Längen ist so auch ein komplizierter Rhythmus häufig vollkommen klar erkennbar. Für diese Setzung von „Rhythmusstrichen", wie man sie nennen könnte, soll hier doch noch ein Beispiel gegeben werden, – und zwar diesmal im unregelmäßigen 1. Modus.

Beisp. 20



Dieses Stück, in F f. 317v. und W_1 f. 116v. überliefert, besteht nur aus derartigen unregelmäßigen Rhythmen. Aber überall zeigen Melismen, Doppelschreibung und Maximaschreibung den Rhythmus sicher an. In der letzten Verszeile setzt W_1 noch hinter *nichil* im Tenor einen Strich, was aber an sich unnötig gewesen wäre.

Der Fall *nichil* illustriert ein Prinzip sehr gut, das ich auch Mf V, S. 121, herangezogen habe. Wenn nämlich eine Maxima auf dem schweren Taktteil eine perfekte Longa anzeigt, die übernächste Silbe aber trochäisch beginnt, so muß auch die dazwischenstehende Silbe noch gelängt werden, damit die taktischen Verhältnisse nicht gestört werden. Das ist bei *nichil* in W_1 durch die Strichsetzung noch weiter verdeutlicht.

Besonders sei hingewiesen auf die Art, wie das Anfangsmelisma am Schluß wieder erscheint. Es ist hier in der Mitte um eine dritte Tenordurchführung erweitert, in der der Tenor anders rhythmisiert ist. Das ist typische Motettenpraxis. Ob es sich bei dem Tenor sogar tatsächlich um einen gregorianischen Tenor, wie in dem von Y. Rokseth beigebrachten Fall handelt, konnte ich noch nicht feststellen.

Die Versschemata des anapästischen 2. Modus, also des auftaktigen 3. Modus, sind mit denen des 3. Modus verwandt. Im Hoketus kommt auch, nach Art des 2. Modus, nur einfacher Auftakt vor. Auch imperfekt begegnet er. Beispiele findet man für alle Spielarten wieder im Hoketus *In seculum*.

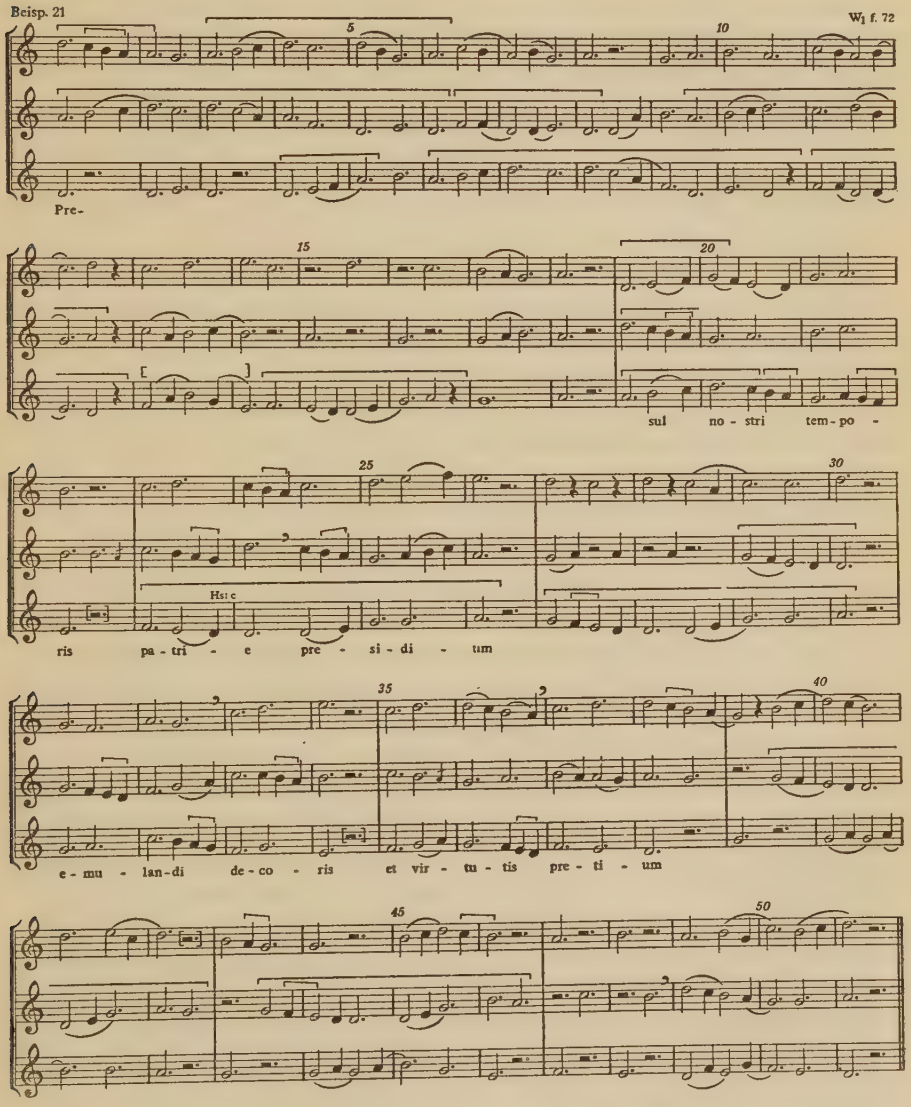
Den 4. Modus, für den man auch den Ausdruck iambo-anapästischer 2. Modus benutzen könnte, habe ich eingehend Mf V, S. 123–129, behandelt und dort zum ersten Male als tatsächlich existierenden Modus nachgewiesen, nachdem man ihn bisher nur als dem Systematisierungseifer der Theoretiker entsprungen ansah. Sein Hauptschema ist: . An sich kann er beliebige Taktzahlen bilden. Da die beiden Hälften eines Doppeltaktes ziemlich gleich schwer sind (eine Eigenschaft, die der ähnlich konstruierte $^4/_4$-Takt noch in Barock und Klassik besitzt), sind auftaktiger 3. Modus und 4. Modus in der Praxis weitgehend identisch.

III. Der 5. Modus

Der 5. Modus ist, wie ich in der Einleitung auseinandergesetzt habe, das Problem der mittelalterlichen Musikforschung seit 50 Jahren. P. Aubry besaß ihn von Anfang an, – allerdings auf Grund einer falschen Annahme, nämlich der, daß die Troubadour- und Trouvèrelieder mensural zu lesen wären. Als sich die tatsächliche Existenz der modalen Notation zeigte, mußte er diese Basis fallen lassen. Aber trotzdem war die Konsequenz falsch, – denn auch unter der Modalnotation war der 5. Modus verborgen, auch wenn die Vertreter der Modaltheorie nur die dreiteiligen Modi gelten lassen wollten.

Nachdem ich AfMw IX, S. 26, nun auch noch ein Beispiel veröffentlicht habe, das durch die Identität melismatischer und syllabischer Melodik gesichert ist, – und das nicht augmentiert ist aus einem 1. Modus, denn damit wäre es immer noch angreifbar –, glaube ich, daß man den 5. Modus nun doch als einen vollgültigen Modus anerkennen sollte. Neben den beiden dreiteiligen Grundrhythmen des 1. und des diesem entgegengesetzten 2. Modus ist er die mittelalterliche Formulierung des zweiteiligen Rhythmus. Schon die Beispiele des unregelmäßigen 1. und 3. Modus haben gezeigt, wie diese Modi immer wieder den 5. Modus einmischen. Hier soll ein weiteres Beispiel zeigen, wie sich dieser Modus, metrisch 5. Modus, musikalisch sowohl als 1. wie als 3. Modus auswirkt. Auch melismatische und syllabische Identitäten geben dem Stück eine beson-

dere Beweiskraft. Es handelt sich um den 1. Abschnitt des Konduktus *Presul nostri temporis*, der den normalen volltaktigen 5. Modus in allen seinen Schattierungen zeigt.



Das Stück ist kompositorisch höchst interessant. Der Beginn der 2. Stimme erscheint T. 3 im Triplum, T. 6 im Tenor, nachdem hier das Kopfmotiv bereits T. 4 angedeutet wurde. Die Form des Duplums zeigt nochmals eine echoartige Wiederholung seiner letzten zwei Takte in variierter Form. Im Triplum ist der Schluß etwas anders, und diese Form tritt T. 9 ins Duplum. T. 19 beginnt dann die syllabische Partie, und sie bringt im Tenor das Kopfmotiv, – so daß wenig-

stens für zwei Takte melismatische und syllabische Partie identisch sind. Das Kopfmotiv erscheint – in Quintenparallelen – gleichzeitig im Triplum. Endlich benutzt das Duplum der syllabischen Partie den Anfang des Triplums der melismatischen Partie. Darauf wird der Tenor des zweiten Verses als Thema der weiteren Verarbeitung genommen. Er wird zunächst melismatisch wiederholt – ein erstklassiges Beispiel für melismatische und syllabische Identität –, und nach zwei Takten, T. 29/30, die erste Hälfte im Duplum noch darübergeschachtelt. Damit noch nicht genug tritt das Motiv T. 39 und T. 43 im nächsten Melisma nochmals im Duplum auf, jedesmal mit leicht geändertem Schluß, und endlich bemerkt man, daß es in gestraffter Form bereits T. 14–16 im Tenor des Anfangsmelismas verwendet worden war.

Das Stück ist auch philologisch interessant, weil es wieder das für diese Rhythmik so charakteristische Schwanken der Überlieferung zwischen 1. und 3. Modus zeigt. W_1 bringt das Stück ganz im 1. Modus, den ich hier ebenfalls für die Edition der Komposition gewählt habe, mit Ausnahme der Takte 13/14 im Tenor, die (im Gegensatz zum 1. Modus des Duplums) im 2. Modus ligiert sind. Lo A bringt das Anfangsmelisma ganz im 1. Modus, wobei es auch den Fehler von W_1 vermeidet. Aber das mittlere und das Schlußmelisma verlaufen im 2. Modus, – was sich daher verstehen läßt, daß dies zugleich die Ligierung der vorhergehenden syllabischen Partie ist. Ausnahmen findet man T. 39/40 = T. 45/46, wo 1. Modus steht. Daß es nicht beabsichtigt ist, daß im Schlußmelisma das Triplum im 1. Modus, die beiden Unterstimmen im 2. Modus verlaufen, versteht sich wohl von selbst. F bringt das ganze Stück konsequent im 2. Modus, – aber der 1. Modus findet sich T. 6/7 Duplum = T. 11/12 Tenor und T. 50, wo hc als Binaria abgeteilt ist; das ergäbe im 1. Modus für den Takt aber einen anderen Rhythmus ( ), so daß es sich möglicherweise nur um ein graphisches Versehen handelt (was sich aus dem Verhalten des 2. Modus erklären läßt, in dem anstelle der Ternaria auch die Folge Binaria Simplex treten kann, wobei freilich Doppeldeutigkeiten wie hier vermieden bleiben müssen). Die Handschriften Ma und W_2 lassen die Oberstimme fort. Ma hat wieder das Anfangsmelisma im 1. Modus, die beiden anderen im 2. Modus, während W_2 auch T. 13/14 Tenor und Duplum im 2. Modus bringt. Würde man rein nach der Anzahl gehen, so würde für das 2. und 3. Melisma W_1 mit dem 1. Modus allein stehen, so daß man sich für den 2. Modus entscheiden würde. Aber in F sind auch im Schlußmelisma Phrasen im 1. Modus gleichsam „stehen geblieben". Ferner ist der 2. Modus in W_1, F und W_2 zu mehr oder weniger großen Teilen auch ins Anfangsmelisma eingedrungen, wo er sicher falsch ist. Weiter ist das Thema der beiden Melismen bereits im Anfangsmelisma gebracht worden, – es müßte also seinen Modus gewechselt haben, was äußerst unwahrscheinlich ist. Endlich erklärt sich der 2. Modus – wie eben angedeutet – leicht aus der vorangehenden syllabischen Ligierung, die auch in anderen mensuralen Quellen mit Vorliebe für 2. Modus gehalten wird. So scheint mir der 1. Modus

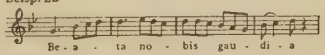
auch für die anderen beiden Melismen der ursprüngliche Modus zu sein, – die Überlieferung in diesem Punkt ist also in W_1 die beste. Dies Ergebnis stellt sich immer wieder in ähnlichen Fällen ein, so daß ich geneigt bin, den 1. Modus als die ursprüngliche Form dieser komplizierten Rhythmik anzusehen, den 2. (bzw. 3.) Modus als spätere Bearbeitung. Darnach zeigten alle großen, melismatischen Konduktus lediglich 1. Modus oder 5. Modus. Tatsächlich glaube ich, daß die Konduktus im 2., 3. (etwa *O varium fortune lubricum*) und 4. Modus entweder überhaupt Kontrafakta weltlicher Stücke sind (wie es für einige bereits bewiesen ist), oder aber zumindest nach dem Vorbild der weltlichen Lyrik gebaut sind, – sie weichen ja auch im überwiegend syllabischen Stil mit seinen deutlich abgegrenzten Melismen (wenn diese überhaupt vorhanden sind) stark von dem Hauptkorpus der Konduktus ab.

Einen unangreifbaren Beweis für den auftaktigen 5. Modus könnte man wieder nur im Hoketus finden. Daß es Hoketus auch im 5. Modus gibt, zeigt das vorige Beispiel in T. 47/48, das in T. 27/28 Hoketus im 1. Modus anwendet. Während die Konduktus Hoketus im 1. Modus sehr gern verwenden, lohnt hier ein Blick in die Organa. Die drei- und vierstimmigen Organa kennen nur selten Hoketus, die zweistimmigen Organa und Klauseln wieder öfter. In den dreistimmigen Organa stehen imposante hoketierende Partien im 5. Modus im Gr. *Exiit* (S. 42 meiner Ausgabe) und im 2. *Benedicamus domino* (ebda. S. 124).

So wäre gegen den auftaktigen 5. Modus wohl nichts einzuwenden. Syllabisch ist das zu beachtende Grundprinzip stets, daß die männliche Silbe des Reimes auf die schwere Taktzeit zu stehen kommt. Wo, wie in der vormodalen Zeit, kein Unterschied zwischen schwerer und leichter Zeit gemacht wird und dementsprechend männliche und weibliche Versenden auf dieselbe Melodie treffen können (vgl. MfVI, S. 8ff.), ist dann jede Silbe gleich schwer. In diesem Fall hat man entweder gleichmäßige $\frac{3}{4}$-Takte zu schreiben, wie es die Übertragungen von Musik aus der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts tun, oder man verzichtet ganz auf Taktstriche – wie ich es a.a.O. gemacht habe –, um anzudeuten, daß überhaupt kein der späteren Zeit entsprechender Taktbegriff vorhanden ist.

Gegen diese Grundprinzipien der Taktstrichsetzung wird immer wieder verstoßen. Es entstehen dann Übertragungen, in denen die metrischen und rhythmischen Verhältnisse vollkommen verkehrt werden. Kürzlich erst hat L. Schrade in den Ann. music. I, S. 56ff., Übertragungen veröffentlicht, die diese grundlegenden Dinge nicht beachten. Eine Taktstrichsetzung, wie die von Schrade z. B. für den oben behandelten Konduktus *Beata nobis gaudia* vorgeschlagene,

Beisp. 22



widerspricht diesen Grundtatsachen. Im übrigen scheint mir hier, wie auseinandergesetzt, überhaupt kein 5. Modus vorzuliegen.

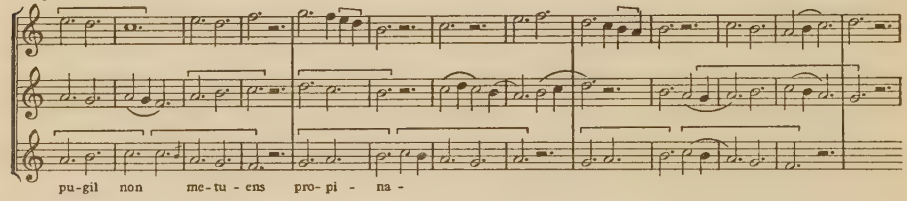
Wie im auftaktigen 1. Modus kann auch im auftaktigen 5. Modus der Auftakt gedehnt werden; dies ist hier sogar häufig. Es führt hier ja auch zu keiner

Unsymmetrie in den Taktverhältnissen, – während Dehnung des Auftakts im 1. Modus eine Störung des Durchlaufens der Doppeltaktigkeit mit sich bringt (vgl. oben das Beispiel *Debet se circumspicere*). Diese unsymmetrische Anfangsdehnung zeigt, daß man in der Notre Dame-Epoche die einzelnen Verszeilen offenbar noch als für sich abgeschlossene Gebilde ansah.

Diese Abweichungen von der Doppeltaktigkeit hat bereits H. Anglès vollkommen richtig durchgeführt. Es gibt auch genau entsprechende unsymmetrische Schlußdehnungen der Form ♩♩♩.♩., in F z. B. im Konduktus *Gedeonis area*. Wie die starke Melismierung, etwa in *Gedeonis area*, zeigt, handelt es sich um ursprüngliche Dehnungen. Dagegen scheint mir J. Handschin mit unsymmetrischen Dehnungen allzu freigebig zu sein, etwa a. a. O., S. 120 oder S. 129.

Beim daktylischen, auftaktig daktylischen und bei dem aus dem 4. Modus augmentierten 5. Modus fallen die beiden letzten zusammen, da die einzelnen Doppeltakte ja gleiche Schwere besitzen, – es sei denn, daß man mit Riemann noch höhere Takteinheiten bilden wollte. Ein schönes Beispiel für syllabische und melismatische Identität im anapästischen 5. Modus steht im dreistimmigen Konduktus *Veni creator spiritus*.

Beisp. 23 F f. 208



Die einzelnen motivischen Beziehungen sind durch Klammern angedeutet.

Es können aber nun noch weitere unregelmäßige Dehnungen vorgenommen werden. Wie im 1. oder 3. Modus durch Einschiebung von Longae ein „unregelmäßiger 1. bzw. 3. Modus" entsteht, ergibt die Einschiebung von Maximae einen unregelmäßigen 5. Modus. Er erfreut sich der größten Beliebtheit in den klassischen melismatischen Konduktus. Es versteht sich, daß die Handschriften zumeist versuchen, die Unregelmäßigkeiten durch Maximaschreibung oder Strichsetzung deutlich zu machen. Für diesen Modus habe ich AfMw IX, S. 17, bereits ein Beispiel gegeben, so daß ich hier nicht näher auf ihn eingehen brauche. Für seine Handhabung ist das Metrum des Textes wie die natürliche Sprachbetonung in weitestem Maße heranzuziehen.

Der 6. Modus tritt erst in den Motettentripla als eigener Modus auf. Er stellt gegenüber der hier behandelten Rhythmik eine spätere Entwicklungsstufe dar. Die Rhythmik der Notre Dame-Zeit notiert ihn entweder als aufgelösten 1. oder 2. Modus, oder als Diminution des 3. Modus. In den Schlußgruppen, Kopulae usw. ist er überhaupt nicht als Modus aufzufassen, sondern stellt den aequalen gregorianischen Rhythmus dar. So soll er hier nicht näher besprochen werden.

Zur Frage des Wort-Ton-Verhältnisses im Hinblick auf Schuberts Strophenlied

von

HANS HEINZ DRÄGER

Bei dem Versuch, das Strophenlied in die übrigen historischen Formen der Vokalmusik systematisch einzuordnen, stößt man alsbald auf Grenzwerte, bei denen einmal der Anteil der Sprache, das andere Mal der Anteil der Musik erheblich überwiegt. Im abendländischen Bereich sind derartige Grenzformen etwa die Psalmodie und der Jubilus des gregorianischen Gesanges. Zwischen beiden liegt das Recitativ, in dem die substantiellen Entsprechungen von Sprache und Musik, Rhythmus und Melos, in hohem Grade zur Deckung kommen. Das Strophenlied stellt daneben insofern einen besonderen Typus dar, als es, wie das Recitativ, eine enge Berührung von sprachlichem und musikalischem Melos aufweist, darüber hinaus noch prinzipiell dem „orchestischen Rhythmus" unterliegt[1]. Dies darf gesagt werden unbeschadet der Frage, ob (wie Saran meint) die gebundene Rede im Chorlied und Tanzrhythmus ihren Ursprung hat, und unbeschadet der Tatsache, daß die orchestisch-rhythmische Grundform mannigfachen Abwandlungen unterliegt. Solche Abwandlungen komplizieren zwar das Verhältnis von Wort und Ton, machen die strophische Vertonung häufig sogar unmöglich (man denke z. B. an die Ringerzählung aus Lessings Nathan). Diese Komplizierungen sind jedoch rein technischer, nicht prinzipieller Natur; denn der Rhythmus ist ein Sprache und Musik übergreifendes Element (das bedeutet, daß rhythmische Gestalten in Sprache und Musik identisch sein können). Darum wird im Folgenden auf rhythmische und metrische Fragen nicht eingegangen. Die Beziehungen zwischen sprachlichem und musikalischem Melos – und hier offenbart sich echte Problematik – wurden dagegen in dem Bewußtsein untersucht, daß die Gestalten beider niemals identisch sein können, daß das Verhältnis beider zueinander also immer ein Spannungsmoment einschließt – ein Spannungsmoment, das sich aus dem Charakter von Sprache und Musik als in der Zeit ablaufende, aber nicht kongruente Phänomene ergibt und deshalb den sprachlichen wie musikalischen Ablauf als Betrachtungsgrundlage verlangt.

[1] S. dazu F. Saran, *Deutsche Verskunst*, Berlin 1934.

Die vorgelegte Studie ging nicht von einem bestimmten Komponisten, sondern vom Phänomen des Dur-Moll-Systems, von seinen Möglichkeiten und Forderungen aus; d. h. es wurde versucht, phänomenal gegebene Beziehungen zwischen der Sprache und dem System der neueren abendländischen Musik zu finden. Die abgeleiteten Entsprechungen können deshalb soweit als geschichtliche Werte gelten, als sich mit den Tongeschlechtern Dur und Moll die Vorstellung einer historischen Epoche verbinden läßt; sie möchten innerhalb eines solchen Zeitraumes den Versuch einer grundsätzlichen (systematischen) Darstellung bedeuten. Wenn die Beispiele speziell im Hinblick auf Schubert ausgewählt wurden, dann wegen der oft geäußerten Wahrheit, daß Schubert den Forderungen und Möglichkeiten der Sprache in hervorragender Weise nachgegangen ist, so daß die Ergebnisse gleichzeitig bis zu einem gewissen Grade als Wertmaßstäbe dieser Zeit angesehen werden können.

I. Sprache und Musik als gerichteter Ablauf[1]

Unter den Leistungen der Sprache, Laut (bzw. Lautgruppe), Wort (bzw. Wortgruppe) und Satz, ist der Primat des Satzes, zumindest für den Psychologen, nicht zweifelhaft. In diesem Sinne ist der Satz ein Begriff der lebendigen Sprechleistung *(parole)*, nicht der Sprache *(langue)*. Sein Entstehen geht auf zwei Möglichkeiten zurück: entweder verbindet sich eine Reihe von Einzelvorstellungen im Geiste des Sprechenden zu einer Sinneinheit, oder der Satz ist die Aufgliederung eines geschlossenen Gedankens, einer einheitlichen Intuition. In diesem letzteren Falle muß die im Bewußtsein des Sprechenden vorhandene Gesamtvorstellung zerlegt werden, um sprachlich mitteilbar zu werden, der Satz ist, so lange als er gesprochen wird, als Ganzes im Bewußtsein. In beiden Fällen wird der Satz weniger als objektiv-gebildemäßiges, denn als sprachlich-psychologisches Phänomen verstanden, und von dieser Auffassung des Sprachlichen her, unter Voranstellung der Redeintention vor der beschreibenden Grammatik, unter Voranstellung des Satzes als Akt, als sprachlich-psychologisches Phänomen vor dem Wort als isolierbare Erscheinung, sei versucht, Sprache und Musik „nicht bloß in ihrem einfachen Nebeneinander zu beschreiben, sondern sie in ihrem Ineinander zu verstehen, sie in ihrer relativen Abhängigkeit wie in ihrer relativen Selbständigkeit zu begreifen“[2].

Es versteht sich, daß hierbei die Bedeutung des einzelnen Wortes als objektiv gebildemäßiges Phänomen und damit die Bedeutung der beschreibenden Grammatik nicht ignoriert wird. Als maßgebend für den Grad dieser Bedeutung gelte die Definition von Stöhr: „Worte sind Laute oder Lautkombinationen, an die entweder direkt ein Sinn gebunden ist, oder die als Elemente nächst höherer Kombinationen dienen, wo dann an diese der Sinn gebunden ist“[3].

---

[1] Das Sprachwissenschaftliche allgemein nach F. Kainz, *Psychologie der Sprache*, I, 1941, II, 1943, – z. T. in wörtlicher Anlehnung, ohne daß diese als solche vermerkt ist.

[2] A. Schmarsow, *Vom Organismus unserer Kunstwelt*, Zs. f. Ästh. u. allg. Kunstwiss., Jg. XXIII, 1929.

[3] Zitiert bei Kainz.

Das bedingt die entsprechende Musikbetrachtung – eine Betrachtung, welche Musik[1] weniger als aufgezähltes Nach- und Miteinander der Töne, sondern zwischen den Tönen versteht, weniger in ihrer Mechanik des Zuständlichen als in ihrer Organik des Fließenden, mehr als ablaufend Erlebtes denn als fixiert Anschaubares, mehr ihre Gestalten im Sinne von Gliedern als ihre Teile im Sinne von Stücken zum Gegenstand hat.

Es versteht sich, wie vorhin im Sprachlichen, so jetzt im Musikalischen, daß hierbei die Betrachtung des isolierten oder isolierbaren musikalischen Gebildes (als Analogon zum Wort) und damit die Bedeutung der satztechnischen Beschreibung nicht ignoriert wird. Um die hier geltenden substantiellen Entsprechungen von Sprache und Musik deutlich zu machen, erscheint es angebracht, zwei in der Sprachwissenschaft übliche Begriffe auf die Musik anzuwenden: Bedeutungsinhalt (ein lexikalischer Wert) und Bedeutungsweise (ein syntaktischer Wert), dem als dritter noch der Begriff Ausdrucksinhalt (ein affektbestimmter Wert) hinzuzufügen ist. So wie es Wörter gibt, die nur aus einem einzigen homogenen Laut bestehen (wenn auch oft durch orthographische Konvention verschleiert, z. B. frz. *eau*), so hat auch der Einzelton als Repräsentant einer musikalischen Ordnung einen (lexikalischen) Bedeutungsinhalt, er bekommt durch seine Bezogenheit eine (syntaktische = funktionelle) Bedeutungsweise und mit seinem Affektgehalt durch Dynamik, Klang und Tempo einen Ausdrucksinhalt. Und wie das Wort *Feuer* als isoliertes Gebilde einen (lexikalischen) Bedeutungsinhalt, durch seine Bezogenheit auf andere Wörter eine (syntaktische) Bedeutungsweise und durch affekthaltigen Ausruf einen Ausdruckswert als Alarmzeichen hat, so hat ein Akkord als isoliertes Gebilde einen (lexikalischen = satztechnischen) Bedeutungsinhalt, bekommt durch seine Bezogenheit auf andere Akkorde seine (syntaktische = funktionelle) Bedeutungsweise und durch Dynamik, Instrumentation und Dauer seinen spezifischen Ausdrucksinhalt. Selbst Wörter, die isoliert keinen vorstellungsmäßig-begrifflichen Inhalt haben, etwa die Konjunktionen, können ihre musikalisch-satztechnische Entsprechung finden, z. B. im Durchgang und in der Wechselnote. Ob den musikalischen Phänomenen eine Rolle als Bedeutungsinhalt oder Bedeutungsweise zuerkannt wird, darüber entscheidet also nicht ihre Komplexität, sondern ihre Isolierbarkeit[2].

Diese Entsprechungen von Sprache und Musik erweisen sich auch in den Bedingungen, die zum Verständnis beider notwendig sind. Sprache wie Musik verlangen zum Verständnis des Sinnganzen eine gewisse Spontaneität. Bei in Erzeugung begriffener höherer Sinneinheit brauchen nur einige entscheidende und

[1] Die Terminologie nach F. Blume, *Fortspinnung und Entwicklung*, JbP 1929.

[2] Die Sprachwissenschaft unterteilt die Bedeutungsweise noch a) in Bedeutungsfunktion oder syntaktische Funktion (Subjekt, Prädikat, Objekt usw.); b) in Bedeutungskategorien oder Kategorien der Bedeutungsinvarianten (Substantiv, Adjektiv, Verbum usw.). Die Differenzierung nach b) ist der Musik, weil ihren Gebilden die begriffliche Eindeutigkeit fehlt, nicht möglich.

vielbesagende Einzelgebilde verstanden zu werden, und das beabsichtigte Ganze wird vorweg genommen bzw. von rückwärts, im Anschluß an den Schluß verstanden. Sprachlicher und musikalischer Ablauf zeigen somit als theoretische Grenzwerte entweder die Darstellung als Ergebnis einer vollzogenen Handlung (in diesem Falle ist das Ergebnis dispositionell gegeben) oder die Darstellung in einer sich vollziehenden Handlung (in diesem Falle ist die Handlung aktuell gegeben). Diese beiden Möglichkeiten sind, wie gesagt, theoretische Grenzwerte. Die realen musikalischen und sprachlichen Erscheinungen liegen zwischen ihnen; denn die Beziehungen zwischen den isolierten oder isolierbaren Gebilden können nur von der reinen Logik richtungslos erfaßt werden, weil es im vollendeten Wissen um einen Sachverhalt keine Richtung und damit auch keine erzwungene Reihenfolge gibt. Im phänomenal gegebenen Ablauf ist das jedoch weder der Sprache noch der Musik möglich. Nur die Reihenfolge eines Geschehens kann durch Umstellung verändert, und dadurch die Statik eines Geschehens vorweggenommen, seine Dynamik abgeschwächt werden, oder umgekehrt. Das bedeutet für den sprachlichen Ablauf: die Glieder des Satzes werden durch ihre Anordnung in den Dienst eines aufzubauenden Inhaltes gestellt, die Sprache weist ein bestimmtes Maß von Gerichtetheit auf; und zwar ist unter Gerichtetheit sowohl der logisch-syntaktische wie der gedanklich-sinngebende Inhaltsaufbau zu verstehen (beides braucht nicht immer zusammenzufallen)[1]. Der Anordnungswert der Wörter kann in den verschiedenen Sprachen schon grundsätzlich sehr unterschiedlich sein, er kann auch in ein und derselben Sprache durch Umstellung verändert werden. Im Lateinischen z. B. werden Beziehungen durch das Kasussystem deutlich, d. h. dem lateinischen Satz liegt weniger eine Ablaufs-Intention als eine kombinatorische Intention zu Grunde. Typisch für syntaktische Deklination dagegen (das ist die Auswertung der Wortstellung zur Bezeichnung der Beziehung zwischen den Begriffen) ist das klassische Chinesisch, in dem der Sinn eines Wortes nur aus dem Zusammenhang erschlossen werden kann und wo „der ausdrücklich bezeichnete Teil", so sagt von Humboldt dazu, „in einem unendlich kleinen Verhältnis zum stillschweigend hinzugedachten" steht. In jedem Fall aber ist dieser Unterschied nur graduell, das Wesen der Sprache, als einer Rede-Intention zu Grunde liegend, wird dadurch nicht berührt.

Wie wichtig dieser Unterschied als Stilkriterium auch für den Musiker ist, hat schon H. Abert ausgesprochen, wenn er betont[2]:

„Der große Umschwung, den die klassische Poesie von Klopstock über Herder zu Goethe in steigendem Maße brachte, war, daß sie die Welt als ein ewiges Werden, als Bewegung erlebte. Jetzt war ein Gedicht nicht mehr eine Reihe von festen Vorstellungen, Begriffen und Bildern, in denen der Dichter den Niederschlag seiner Empfindung gab, sondern der unmittelbare Ausdruck dieser Empfindung selbst... Der Meister nun, der für die neue Lyrik erstmals einen neuen Ton traf, war Schu-

[1] Dazu W. Danckert, *Ursymbole melodischer Gestaltung*, Kassel 1932, S. 50–52.
[2] *Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts*, AfMw V, 1923.

bert. ...denn er fühlte instinktiv, was die neue Poesie im Grunde von der älteren trennte: die Ersetzung der Welt des Seins durch eine Welt der Bewegung, das Auflockern all der starren Bilder, in denen die älteren Dichter ihre Erlebnisse zum Ausdruck gebracht hatten, in einen beständigen Fluß... Gewiß stellt sich Schuberts Neuerung im Liede auf den ersten Blick hauptsächlich als eine gegen früher ungleich gesteigerte Heranziehung und Ausbeutung der beiden Ausdrucksmittel dar, mit denen der Musiker seine eigene Kunst am freisten entfalten kann, nämlich der Harmonik und der Instrumentalbegleitung. Aber noch wichtiger als die Tatsache selbst ist die Art der Ausführung, aus der ein ganz neues Weltgefühl spricht. Bei den älteren Liedern hatte es sich um ein in sich ruhendes Sein gehandelt, in den Tönen war die Bewegung ‚fest'-gehalten, d. h. in Gestalt verwandelt worden. Im Schubertschen Liede dagegen ist die Welt selbst in ewig fließender, schwellender Bewegung."

Hier taucht die Frage auf, wie ein dem sprachlichen Ablauf sinngemäßer musikalischer Ablauf zu definieren ist. Als angemessenes Mittel der musikalischen Analyse bietet sich Blumes Begriffspaar „Fortspinnung und Entwicklung" an[1]. Fortspinnung bedeutet nach Blume „ein Verfahren der Aneinanderreihung an sich unbezogener, selbständiger Glieder, ein Nacheinander von Motiven, die nicht substanzverwandt zu sein brauchen und die erst durch ihre Stellung im Zusammenhang aufeinander bezogen werden". Die Entsprechung dieser musikalischen Konzeptionsweise zu einer sprachlichen Konzeptionsweise, die als einer kombinatorischen Intention zu Grunde liegend definiert werden kann, ist offensichtlich. Die von Blume genannten Einzelheiten des musikalischen Fortspinnungsverfahrens, seine den Kontrast bedingenden lockeren Reihen oder logischen Gruppierungen sowie die Selbständigkeit, Plastik und Statik seiner musikalischen Gestalten finden ihr sprachliches Analogon in den verhältnismäßig selbständigen Wörtern einer auf kombinatorische Intention zurückgehenden Sprachleistung. Als weitere typische (die Bildung selbständiger Gestalten unterstützende) Form des musikalischen Fortspinnungsverfahrens sei die Bewegung im konsonantischen oder mindestens im akkordischen „Hof" hinzugefügt, d. h. in Bezug auf das musikalisch-zentrale (tonische) Geschehen: in der Melodie Binnenbewegung im Akkord, wenn Chromatik, dann spannungslos gleitend; in der Begleitung Akkordbrechungen im wechselnden Auf und Ab oder Oktavsprünge; bei der Weiterführung nach Zäsuren Dominant- und Subdominantwendungen sowie Fortschreitung in Terverwandtschaften; Skalenausschnitte, Tonleiter und Triller als aufgesetztes Ornament. Im musikalisch-peripheren (klanglich-rhythmischen) Geschehen: das körperhaft-natürliche Abklingen des Einzeltones; große Zwischenräume bei einer Folge gleich hoher Töne; punktierter (die Bildung selbständiger Gestalten fördernder) Rhythmus; Fehlen von Synkopen. – Musikalische Entwicklung dagegen bedeutet nach Blume „ein Verfahren der allmählichen Umbildung eines Ausgangsgliedes zu weiteren, ihm substanzverwandten und auf es bezogenen Gliedern, ein Auseinander von Motiven, die eine Kette innerer Zusammenhänge bilden". Die Entsprechung dieser musikalischen Konzeptionsweise zu einer sprachlichen Kon-

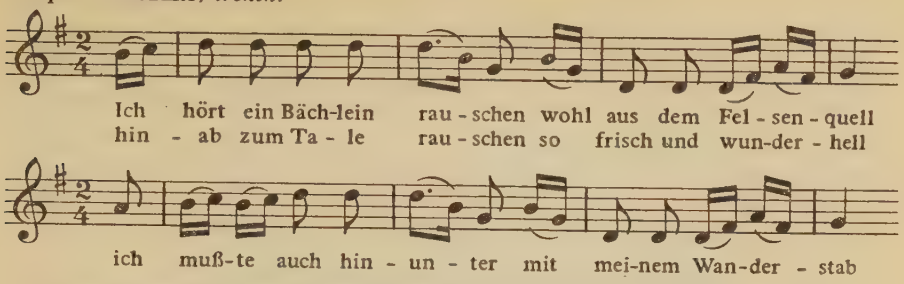
[1] A. a. O.

zeptionsweise, die als einer Ablaufsintention zu Grunde liegend definiert werden kann, ist wiederum offensichtlich. Die von Blume genannten Einzelheiten des musikalischen Entwicklungsverfahrens, seine gedanklich auseinandergebildeten, konsequent weiterentwickelten Glieder sowie die Unselbständigkeit, eindimensionale Gerichtetheit und (innere) Dynamik seiner musikalischen Gestalten finden ihr sprachliches Analogon in den verhältnismäßig unselbständigen, durch ihre Anordnung in den Dienst eines aufzubauenden Inhalts gestellten Wörter einer auf Ablaufintention zurückgehenden Sprachleistung. Als weitere typische (die relative Unselbständigkeit der isolierten Gebilde erweisende) Form des musikalischen Entwicklungsverfahrens sei die, laufend neue tonale Zentren setzende Bewegung hinzugefügt, d. h. in Bezug auf das musikalisch-zentrale (tonische) Geschehen: in der Melodie die Folge gleich hoher Töne und das gerichtete diatonische, bei Chromatik das konzentriert-spannungshafte Fortschreiten; in der Begleitung die laufende Wiederholung gleicher Töne; bei Akkordbrechungen das kontinuierliche Auf oder Ab; die Verbindung von Sinndissonanzen; die Weiterführung nach Cäsuren in Sekundrückungen oder gleichnamigen Tonarten; Skalenausschnitte, Triller und Tonleitern in gerichtetem Fortschreiten. In Bezug auf das musikalisch-periphere (klanglich-rhythmische) Geschehen: Aushalten der Töne über das körperhaft-natürliche Abklingen hinweg; glatt verlaufender (die Bildung selbständiger Gestalten nicht erleichternder) Rhythmus; häufige Verwendung von Synkopen.

Phänomenal korrespondieren also die einer kombinatorischen Intention zu Grunde liegenden Sprachleistungen und die Mittel des musikalischen Fortspinnungsverfahrens einerseits, die auf eine Ablaufintention zurückgehenden Sprachleistungen und die Mittel des musikalischen Entwicklungsverfahrens andererseits. Der musikalische Stilwandel, zu dem ein Komponist beim Vertonen verschieden „gerichteter" Dichter bewogen wird, ist z. B. in Schuberts Goethe- und Schiller-Vertonungen eindrucksvoll zu bemerken.

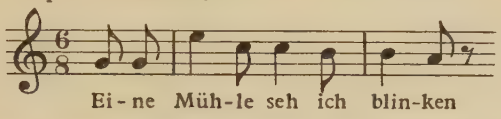
Auf diese Weise kann die Zuordnung von Subjekt – Prädikat – Objekt im Sinne einer mehr oder minder starken Gerichtetheit, ein Moment, das in der Sprache (wenn nicht Onomatopoetica mitwirken) durch den Sinngehalt der Wörter nur gedanklich festgelegt ist, in der Musik zur Anschauung erhoben werden. So ist am Anfang von Loewes Ballade *Die Uhr* durch die Folge von drei gleich hohen Tönen auf *Ich trage* das Ausgeliefertsein des Subjekts an die Tätigkeit des Tragens im Gegensatz zur eigenmächtigen Handlung auf *gehe* musikalisch trefflich wiedergegeben. Ebenso kann das Ziel einer sprachlichen Entwicklung seine musikalische Entsprechung in einer Konsonanz finden, während die Entwicklung selbst entweder durch eine Folge gleicher Töne (dies besonders häufig bei Schubert) oder durch diatonische bzw. chromatische Schritte wiedergegeben wird. So mündet am Beginn von Schuberts *Wohin?* die musikalische Entwicklung in die Worte *rauschen, Felsenquell, rauschen, wunderhell, hinunter* und *Wanderstab*.

Beisp. 1: SCHUBERT, *Wohin?*



In *Halt!* dagegen geht die Entwicklung vom Satzbeginn aus:

Beisp. 2: SCHUBERT, *Halt!*



Es gehört zur sinnvollen Textinterpretation, wenn Schubert die sich im Satzaufbau vollziehende Logik des sprachlichen Gedankenganges auch in der Klavierbegleitung erscheinen läßt. So werden in *Wohin?* die Verse

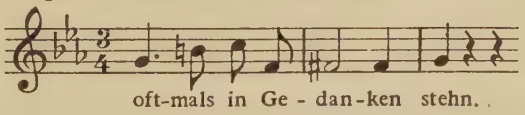
Ich hört ein Bächlein rauschen wohl aus dem Felsenquell,
hinab zu Tale rauschen so frisch und wunderhell.

– –

ich mußte auch hinunter mit meinem Wanderstab.

bei wechselnden Harmonien mit den gleichen Bässen begleitet. Gleichartige Beispiele sind die Anfänge von *Das Wandern* und *Heidenröslein*. In all diesen Fällen waren das sprachliche Ziel und der Weg zu ihm in der Vertonung gegeneinander abgesetzt. Legt der Sinngehalt des Textes diese Trennung aber nicht nahe, fungiert also das sprachliche Ziel weniger als erreichtes Resultat, wird es weniger kreatürlich als Abschluß, sondern als Bestandteil der gedanklichen Entwicklung empfunden, so wird es auch stärker in die musikalische Entwicklung einbezogen:

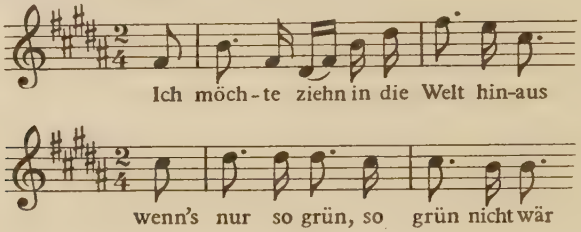
Beisp. 3: SCHUBERT, *Letzte Hoffnung*



Nur unter einer Voraussetzung wird die Entsprechung von sprachlicher und musikalischer Bindung der sinnaufbauenden Gestalten außer acht gelassen; dann nämlich, wenn die Sprache nicht als Denkmittel (das sie ja auch ist) fungiert, sondern wenn ein Satz, bevor er gesprochen wird, als Ganzes im Bewußtsein lebendig, ursprüngliches Ergebnis einer einheitlichen Intuition ist, wenn die sprachliche Zerlegung also nur notwendiges Übel wird. Solche meist kurzen

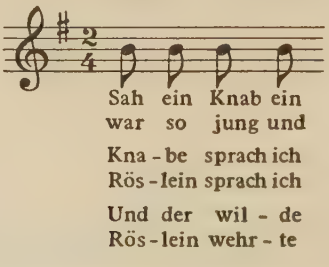
Sätze (häufig Anrufe, Wunsch- und Ausdruckssätze) können zwar eine starke logische Bindung der einzelnen Wörter aufweisen, werden aber trotzdem, da eine Denkleistung praktisch nicht erforderlich ist, sinngemäß durch Bewegung im konsonantischen Hof vertont (s. Notenbeispiel 12). Typisch für die Gegenüberstellung von ursprünglichem Wunschgefühl und gedanklicher Überlegung ist der Anfang von Schuberts *Die böse Farbe*.

Beisp. 4: SCHUBERT, *Die böse Farbe*



Im Strophenlied kann derartigen Bindungen allerdings nur nachgegangen werden, wenn die sprachliche Gerichtetheit in den korrespondierenden Versen aller Strophen ungefähr gleich stark ist. Sonst muß eine ausgeprägte Richtungstendenz der Musik vermieden werden. Ein Verzicht, der der Sprache dann das eine Mal nicht Genüge tut, um ihr das andere Mal nicht Gewalt antun zu müssen. Weist ein Gedicht aber in den korrespondierenden Versen ungefähr die gleiche sprachliche Gerichtetheit auf, dann kann es zu so großartigen Lösungen kommen wie in Schuberts *Heidenröslein*. Die bei Schubert an ungezählten Stellen im Dienste einer ausgeprägten Richtungstendenz stehende Folge gleich hoher Töne wird der Richtungstendenz der Goetheschen Verse in vollendeter Weise gerecht.

Beisp. 5: SCHUBERT, *Heidenröslein*

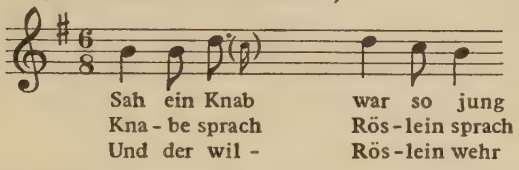


Daß Schubert diese Möglichkeit sah und verwirklichte, hebt seine Vertonung eben über die Volksweise hinaus, macht ihn, wie H. Abert[1] sagt, für die Musik zu dem, der Goethe für die Dichtung war. In der Volksweise entspricht zunächst der Wechsel von langen und kurzen Noten nicht der zügigen Gerichtetheit der Sprache, weiter hat der Melodieduktus nahezu den Charakter akkordischer Binnenbewegung (das Sechzehntel ist nur Durchgang), und schließlich ist der ge-

[1] A. a. O., S. 60.

dankliche Zusammenhang zwischen Vers 1 und 3 jeder Strophe, der zwar durch den Einschub *Röslein auf der Heiden* unterbrochen, aber nicht beseitigt wird, nicht wie bei Schubert durch die „Dynamik der (gleichen) musikalischen Idee" lebendig, sondern in die „Statik der Gestalt" eines „tektonischen Kontrasts" überführt[1].

Beisp. 6: *Heidenröslein* (Volksweise)



So sehr diese Kriterien bei einem Volkslied gutzuheißen sind, so deutlich zeigen sie doch, in wie verschiedenen geistigen Bereichen ein Volkslied und ein volkstümliches Lied von Schubert beheimatet sind.

Bei der Vertonung von Lehár gar wird – von der Erfindungsarmut abgesehen – die Melodie der sprachlichen Gerichtetheit noch weniger gerecht als in der Volksweise. Und ist bei Schubert der Handlungsablauf, d. h. der Sinngehalt des Textes allein durch Bedeutungsinhalt bzw. Bedeutungsweise der verwendeten Intervalle wiedergegeben, so bedarf es bei Lehár dazu des affektbestimmten Vortrags; ein objektiver Wertmaßstab für den Vergleich beider Kompositionen.

II. Das Verhältnis von Sprachmelos und musikalischem Melos im Dienste des sprachlichen und musikalischen Ablaufs

Bei der Behandlung des Verhältnisses von sprachlichem und musikalischem Melos sind hier natürlich alle sogenannten Tonsprachen ausgenommen. In den Tonsprachen hat die Tonhöhe semantische Funktion, die Tonhöhen sind für die Identität der Wörter ebenso bestimmend wie die Laute. In den indogermanischen Sprachen dagegen erkennt die Sprachwissenschaft den Tonhöhen nur eine ausdrucksmäßige, rhetorische Bedeutung, mehr expressive Funktion zu. Diese Feststellung bedarf der ergänzenden Definition, worin der Anteil von Bedeutungsinhalt und Bedeutungsweise am Sprachmelos zu sehen ist, wie sich Lexikalisches, Syntaktisches und Expressives, in unserer Terminologie Bedeutungsinhalt, Bedeutungsweise und Ausdrucksinhalt im Melos durchdringen.

In der musikalischen Melodie dürfen wir einem Intervall einen Bedeutungsinhalt zuerkennen, weil es neben seinem tonalem Zentrum (dem Grundton) einen Nebenton besitzt. Eindeutig ist das der Fall bei Quinte, Quarte, großer Terz und kleiner Sexte. Mündet die melodische Bewegung in das tonale Zentrum (bei Quinte und großer Terz also von oben nach unten, bei Quarte und kleiner Sexte von unten nach oben), so wirkt das Intervall im Dienste des melo-

[1] Terminologie nach F. Blume, a. a. O.

dischen Ablaufs abschließend; mündet die melodische Bewegung in den Nebenton des Intervalls, so wirkt es weiterweisend; dies ist sein jeweiliger Bedeutungsinhalt. Die Entsprechung zur Zahlengesetzlichkeit der Partialtonreihe besteht darin, daß das tonale Zentrum durch die logisch einfachere Zahl repräsentiert wird, der Grad der abschließenden Wirkung nimmt mit dem Konsonanzwert der Intervalle zu und umgekehrt. Bei der Moll-Terz (und damit auch bei der großen Sexte) besteht insofern eine Abweichung, als sich im Interesse der neuzeitlichen Mehrstimmigkeit die Moll-Tonalität gegenüber der Dur-Tonalität durchzusetzen hat, und so den zahlengesetzlich „zusammengesetzteren" Baßton, den „psychologischen" Nebenton (c–es = 5 : 6) zum musiktheoretischen Grundton erhebt[1].

Die Berechtigung, ja Notwendigkeit, die Intervalle der Partialtonreihe von der Oktave bis einschließlich der kleinen Terz als grundsätzlich ausgezeichnete konsonante Werte, und damit auch in der Isolierung als naturgegeben selbständige Gebilde anzuerkennen, hat Husmann bewiesen[2]. Das schließt die Unterscheidung Grundton–Nebenton in Abhängigkeit von den, die Schwingungsverhältnisse repräsentierenden Zahlen zwar nicht ein. Diese Abhängigkeit ergibt aber, „wenn nicht eine kausale Erklärung, zum mindesten eine Verdeutlichung unserer musikalischen Wahrnehmung"[3], der Tatsache nämlich, daß wir beim Münden einer Melodie in den Grundton eines Intervalls eine abschließende, beim Münden in den Nebenton eine weiterweisende Wirkung erfahren.

Der Bedeutungsinhalt dieser Intervalle ist mit ihrer Bedeutungsweise identisch, wenn das Intervall auch in seiner Bezogenheit auf andere seine abschließende bzw. weiterweisende Wirkung durchzusetzen vermag, wenn also auch im Zusammenhang sein Charakter als isolierbares Gebilde erhalten bleibt. Bedeutungsinhalt und Bedeutungsweise dieser Intervalle können voneinander abweichen, wenn im größeren, d. h. über ein Intervall hinausgehenden Zusammenhange (dessen Ausmaß in der Vokalmusik durch die Wortgruppen bestimmt ist), zwei aufeinander folgende Töne nicht direkt, sondern auf die eine Wortgruppe begrenzenden oder im Dienste der sprachlichen Sinngebung durch Akzent ausgezeichneten, bezogen werden.

Bei den übrigen Intervallen der heptatonischen Oktavfüllung (große Sekunde – kleine Sept, kleine Sekunde – große Sept und Tritonus) kann – wie ebenfalls von Husmann nachgewiesen wurde – von einem ausgezeichneten konsonanten Wert, somit auch von einer feststehenden Unterscheidung Grund- Nebenton und damit auch von einem grundsätzlichen Bedeutungsinhalt mit abschließender oder weiterweisender Wirkung nicht gesprochen werden. Die Töne dieser Intervalle erhalten ihre Rolle als Grundton oder Nebenton, die Intervalle selbst ihren ab-

---

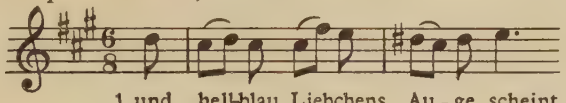
[1] S. dazu J. Handschin in MGG, Artikel *Dur-moll* und *Dreiklang*.

[2] H. Husmann, *Vom Wesen der Konsonanz*, Heidelberg 1953. Eine Zusammenfassung in AfMw IX, 1952.

[3] J. Handschin in MGG, Artikel *Dreiklang*.

schließenden oder weiterweisenden Bedeutungsinhalt erst aus dem größeren Zusammenhang, indem der Bedeutungsinhalt aus der Bedeutungsweise entsteht. Das Strophenlied meldet hierzu die Forderung an, der in den einzelnen Strophen verschiedenen Textgliederung durch mehrfache Bezugsmöglichkeit der Intervalle zu entsprechen:

Beisp. 7: SCHUBERT, *Des Müllers Blumen*



Das musikalische Melos hat jedoch doppelten Charakter (und diesen zweiten Charakterzug meint die Sprachwissenschaft, wenn sie der Tonhöhenbewegung eine ausdrucksmäßige, rhetorische Bedeutung, mehr eine expressive Funktion zuerkennt), indem sich in ihm ein Bedeutungsinhalt bzw. eine Bedeutungsweise (in Abhängigkeit vom gewählten Intervall) und ein Ausdrucksinhalt (in Abhängigkeit bereits von der Auf- und Abwärtsbewegung als solcher) durchdringen. Aufwärtsbewegung bewirkt von sich aus Zunahme, Abwärtsbewegung dagegen Abnahme des Expressiven, sofern nicht durch Dynamik eine Abwandlung erfolgt. Weiter können bei extrem weiten Sprüngen Bedeutungsinhalt bzw. Bedeutungsweise (als qualitative Werte) hinter dem Ausdrucksinhalt (als in diesem Falle einer quantitativen Größe) zurücktreten; doch geht in der Vokalmusik bei der aus physiologischen Gründen gezogenen Begrenzung des Tonumfanges das Quale eines Intervalls viel seltener verloren als in der Instrumentalmusik. – Rein als Ausdrucksinhalte aufzufassen sind dann Charakteristika wie *kraftvoll, resignierend* usw., soweit sie von musikalisch-peripheren Elementen, also Dynamik, Klangfarbe, Tondauer und Tempo bestimmt sind[1]. Die durch Bedeutungsinhalt bzw. Bedeutungsweise gegebene abschließende oder weiterweisende Wirkung kann durch die Ausdrucksinhalte im Sinne einer Bekräftigung oder Beruhigung interpretiert werden; abschließende oder weiterweisende Wirkung ist aber der einzige Bedeutungsgehalt, der dem musikalischen Intervall von sich aus innewohnt.

Der musikalische Bedeutungsinhalt der Intervalle nun gilt auch für das Sprachmelos. Zwar treten die musikalischen Intervalle in der Sprachmelodie in nicht annähernd gleich genauer Fixierung auf wie im musikalischen Melos, sie schimmern aber durch die gleitende Tonbewegung der Sprache ausreichend deutlich hindurch und machen sich auch im Glissando geltend. Was wir persönliche Nuancen bei einem Sprecher nennen, beruht neben dem Timbre der Stimme und dem Sprechtempo auf der unterschiedlich abschließenden oder

[1] Gegen die Festlegung eines Intervalls auf einen bestimmten Ausdrucksinhalt wendet sich schon E. BÜCKEN, *Geist und Form im musikalischen Kunstwerk*, Potsdam 1936, S. 167.

weiterweisenden Wirkung der benutzten Intervalle, weiter auf der Zeit, die im gleitenden Auf und Ab den für den Zusammenhang konstitutiven Tönen eingeräumt wird und dem Stärkeakzent, mit dem diese Töne im Verhältnis zu ihrer Umgebung ausgestattet sind. Der Wert einer Sprechleistung – und dies gilt wie für die indogermanischen Sprachen auch als Ideal der abendländischen Musik – ist dabei um so höher anzuschlagen, je mehr sie sich des mit den Intervallen gegebenen Bedeutungsgehaltes bedient und die durch Dynamik, Klangfarbe und Tempo erreichbaren Ausdrucksinhalte nur bestätigend verwendet. Dies gilt auch für die – sprachliche wie musikalische – Ironie und Satire einerseits, für die Parodie andererseits. Während die Parodie mit Vorliebe falsche und übertriebene Stärkeakzente, eine übertriebene Weitung des gegebenen Melos und groteske Klangfarben benutzt, erreichen Ironie und Satire (und nicht zuletzt auch die am Tonfall erkennbare sprachliche Lüge) ihre Wirkung im wesentlichen dadurch, daß sie den Bedeutungsinhalt eines Wortes durch den Bedeutungsinhalt des verwendeten Intervalls entweder mehrdeutig in Frage stellen oder sogar eindeutig in sein Gegenteil verkehren. Für das Sprachmelos ist also neben der expressiven Funktion ein ebenso wirksamer, durch tonal zentrierten oder nicht zentrierten Weg gegebener Bedeutungsinhalt zu konstatieren.

Diese Feststellung, die sich mir bei untersuchten Sprechmelodien bis zur Unbestimmtheit des Tritonus bewahrheitete, mag einige Schwierigkeiten der Mundartforschung beseitigen helfen, die sich daraus ergaben, daß gegensinnig gerichtete Sprechmelodien durchaus die gleiche Bestimmtheit in ihrem Bedeutungsinhalt aufweisen, was bei Annahme einer nur expressiven Funktion des Sprachmelos schlechthin nicht möglich wäre. Das national und regional verschiedene musikalische Idiom gehorcht denselben Gesetzen und dürfte sich auf diesem Wege auch in der Instrumentalmusik, mindestens bis zum typischen Duktus etwa des bayerischen Ländlers, des Wiener Walzers oder des norddeutschen Rundtanzes, verfolgen lassen.

Das spezielle melodische Problem des Strophenliedes besteht darin, daß unterschiedliche Satztypen in der gleichen Melodie ihre sinnvolle Vertonung finden müssen. Die Satztypen – in der Unterteilung von Sonneck[1] sind es Aussagesatz, Frage, Imperativ, Ausdruckssatz und Wunsch- bzw. Annahmesatz – verkörpern verschiedene Sprachzwecke: Bericht bzw. Information (Aussage), Auslösung bzw. Appell (Frage und Imperativ) und Kundgabe (Ausdrucks- und Wunsch- bzw. Annahmesatz).

Diese Zuordnung vernachlässigt zwar (indem Kundgabe und Ausdruck zusammengestellt werden) die Unterscheidung von dialogischen und monologischen Sprachfunktionen, so verstanden, daß die Kundgabe dialogischen Charakter hat, da hier innere Erlebnisse des Sprechenden nicht nur angezeigt werden, sondern ein teilnehmender Partner in Kenntnis gesetzt wird, und durch die Kundgabe in Rückwirkung auf den Sprecher eine erleichternde Wirkung sich einstellt, während der

[1] B. Sonneck, *Der Satz als Einheit und die Satzarten,* Archiv f. die gesamte Psychologie 1935.

Ausdruck monologischen Charakter hat, da hier die sprachliche Äußerung bewegender Erlebnisse lediglich zum Zwecke der Entladung stattfindet (z. B. im nicht kundgebenden, nur entladenden Fluch). Kundgabe und Ausdruck zusammenzustellen erlaubt aber die Tatsache, daß in beiden Fällen die gebildemäßigen Ergebnisse weitgehend gleich sind, wenn auch verschieden in ihren psychischen Voraussetzungen. Das erlaubt weiter die Tatsache, daß Musik als Kunst weniger ein Mittel der Verständigung und Mitteilung ist als die Sprache, eine Eigenschaft, in der sich die künstlerische Sprache, die auch mehr monologischen Charakter hat und die ja hier zur Debatte steht, mit der Musik berührt.

Den verschiedenen Satztypen nun sind jeweils typische sprachmelodische Wendungen eigen, die es gilt, mit dem musikalischen Melos in Zusammenhang zu bringen. Der sprach-melodische wie musikalisch-melodische Weg der Aussage ist gefordert durch ihren abschließenden oder weiterweisenden Charakter, er bestimmt sich damit durch tonal zentrierte oder nicht zentrierte Intervalltöne. Der Weg des Fragemelos ist gefordert durch den einer Auslösung dienenden Sprachzweck: die Frage hat Appellcharakter, weil sie das Nicht-sich-entscheiden-können, das Nichtwissen des Fragenden ausdrückt und damit seine Unfähigkeit, die Aussage zu vollenden. Das Fragemelos mündet deshalb in die nicht zentrierenden, wenn möglich auch nicht fundierenden Töne eines Intervalls, es braucht jedoch nicht immer aufwärts geführt zu werden, um den richtigen Bedeutungsinhalt wiederzugeben[1]. Der Imperativ ist durch seinen (wissenden, wünschenden, befehlenden) Appellcharakter die Ergänzung zur Frage, die musikalischen Entsprechungen sind demgemäß die Umkehrung von dem, was für die Frage galt; im einzelnen (diese Unterteilung gibt nur Richtlinien, ist aber nicht voll verbindlich): (1) zentrierend abwärts etwa als sittlicher Appell von verkündendem Charakter; (2) zentrierend aufwärts als Aufforderung, von der man die auszulösende Handlung unter dem unmittelbaren Einfluß der Aufforderung erwartet; (3) nicht zentrierend als Aufforderung, von der man die auszulösende Handlung auch gegen den Willen des Aufgeforderten erwartet. Hier (bei 3) begegnet sich der Imperativ mit Frageformen, die in Wunsch-, Befehl- und Drohungscharakter übergehen. Der Ausdruckssatz (als typisches Schema nennt Sonneck *Wie warm ist es heute*) ist grammatikalisch-formal häufig der Frage gleich. In diesem (1.) Falle kann das Melos beim Einmünden in zentrale Töne auf- oder abwärts geführt werden; beim Einmünden in den Nebenton aber nur abwärts, weil sonst leicht das Fragemelos erscheint. Sind jedoch (2.) Frage und Ausdruck grammatikalisch-formal unterschieden (*Wie ist es heute warm.*) dann überwiegt die Auf- und Abwärtsbewegung als solche den Bedeutungsinhalt der Intervalle, dann haben also sprachliches und musikalisches Melos mehr expressive Funktion, sie können sowohl in zentrierende als auch nicht zentrierende Töne münden (eine Unterteilung ist nach den gleichen Grundsätzen wie beim Imperativ möglich). Der Wunsch- bzw. Annahmesatz (als typisches Schema nennt Sonneck *Hätte ich es doch.*) drückt (1.) entweder einen

[1] S. dazu P. Mies, *Über die Behandlung der Frage im 17. und 18. Jahrhundert*, ZfMw IV, 1921/22.

Appell aus (wenn Unerfüllbarkeit feststeht oder befürchtet wird, einen Appell an das Mitgefühl), in diesem Falle finden wir die gleichen melodischen Charakteristika wie beim Ausdruckssatz, d. h. das Expressive des Auf und Ab überwiegt den Bedeutungsinhalt der Intervalle. Oder der Wunsch-Annahmesatz ist (2.) Ausdruck eines Wunschgefühls, dann finden wir die melodischen Charakteristika des Imperativs wieder.

	Musikalisch-melodische Wendung der sprachlichen Satztypen				Harmonische Wendung der sprachlichen Satztypen[1]	
	zentr. ab	zentr. auf	nicht zentr. ab	nicht zentr. auf	im Sinne des Quarten-zirkels	im Sinne des Quinten-zirkels
Aussage abschließend	+	+			+	
Aussage weiterweisend			+	+		+
Frage			+	+		+
Imperativ 1	+				+	
Imperativ 2		+			+	+
Imperativ 3			(+)	+		+
Ausdruck 1	+	+	+		+	(+)
Ausdruck 2	+	+	+	+	+	+
Wunsch-Annahme 1	+	+	+	+	+	+
Annahme 2	+	+	(+)	+	+	+

Wenn die Verse eines mehrstrophigen Gedichtes im Hinblick auf diese, den Satztypen entsprechenden melodischen Wendungen korrespondieren, dann ist die Möglichkeit gegeben, daß alle Strophen in der gleichen Melodie ihre sinnvolle Vertonung finden; auch entgegengesetzten Ausdrucksinhalten des Textes kann dann (bei gleichen Tonschritten) durch Dynamik, Klangfarbe und Tempo Genüge geschehen.

Hier muß indessen auf eine mögliche Abweichung von diesem Schema hingewiesen werden, die auf dem Unterschied zwischen sprachlichem und musikalischem Melos beruht; denn in der Musik ist der Ton das einzige Mittel, das in den Dienst eines aufzubauenden Inhalts gestellt werden kann, in der Sprache aber sind es Syntax und Ton. Es mögen deshalb in der Sprache syntaktische und Ton-Typen unterschieden werden. Auch die syntaktischen Typen haben zum Zwecke der abschließenden oder weiterweisenden Wirkung „ihren" Tonfall; aber sie haben ihn, weil die Syntax bereits von sich aus eine abschließende

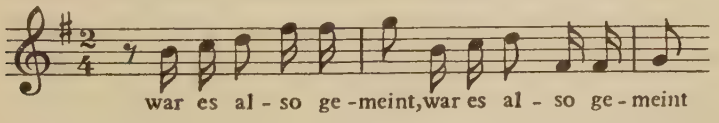
[1] S. hierzu S. 54 ff.

oder weiterweisende Wirkung erzeugt, der Ton hat also nur bestätigende Funktion. Der Satz *Kommst Du* behält, im Quintschritt gesprochen oder gesungen, seinen Appellcharakter, gleichgültig ob der Quintschritt aufwärts = weiterweisend oder abwärts = abschließend gewählt wird. Die sprachlichen Tontypen aber haben ihren Tonfall, damit sie abschließen oder weiterweisen, wie die syntaktischen Typen es von sich aus tun. Bei den Tontypen bestätigt also der Tonfall nicht die Syntax, sondern er ersetzt sie. Der Satz *Du kommst* erhält, im Quintschritt aufwärts gesungen oder gesprochen, Appellcharakter mit weiterweisender Wirkung, im Quintschritt abwärts aber Aussagecharakter mit abschließender Wirkung. Selbst wenn durch dynamischen Akzent die Aussage in befehlenden Appell oder Ausdruckscharakter gesteigert wird, wird die abschließende Wirkung davon nicht berührt.

In der Abweichung von dem Tonfall, der den syntaktischen Satztypen auf Grund ihres Sprachzweckes zugehörig ist, zeigt der epochal verschiedene Sprech- und Vokalstil sein Verhältnis zur Expressivität. Im heutigen Sprechstil ist z. B. häufig der Verzicht auf die weiterweisende Wendung zu beobachten, wenn der Text das durch seine eindeutig weiterweisende Wirkung erlaubt. Die musikalische Entsprechung im zeitgenössischen Vokalschaffen läßt sich nachweisen und zeigt, ob ein Komponist in bezug auf diese Seite des Wort-Ton-Verhältnisses mehr dem Pathos der Romantik oder mehr dem – hier einmal mit Recht und anerkennend „sachlich" zu nennenden – Gegenwartsstil verbunden ist.

Die musikalische Interpretation grammatikalisch eindeutiger Frageformen[1] als rhetorische Fragen (und Entsprechendes gilt natürlich auch für die übrigen Satztypen) steht auf dem gleichen Blatt. Einen derartigen Verzicht auf das appellierende Fragemelos wendet Schubert in seinem Lied *Dankgesang an den Bach* an bei den Worten *War es also gemeint?*

Beisp. 8: SCHUBERT, *Danksagung an den Bach*

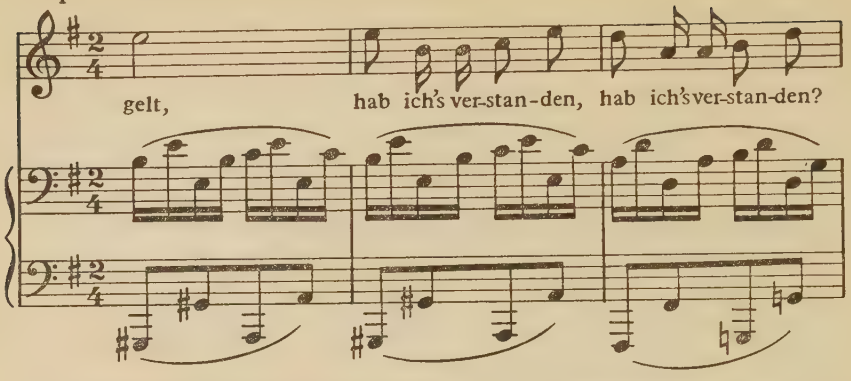


Ganz im Gegensatz zu der wenig später folgenden Frage *Hab ich's verstanden?*

Im Strophenlied werden indessen solche Interpretationen meistens vermieden, obgleich sie das unterschiedliche Melos der verschiedenen Satztypen beseitigen und damit die Strophenkomposition technisch erleichtern würden. Offensichtlich ist die Einheit von sprachlichem und musikalischem Ablauf in Frage gestellt, wenn die Entsprechung von Satztypen und Typenmelos unberücksichtigt bleibt, d. h. wenn mit Einbeziehung der musikalischen Interpreta-

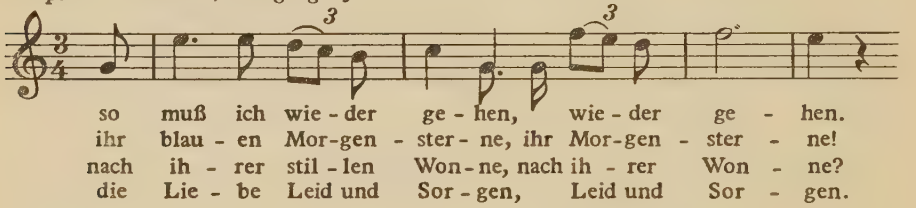
[1] Zu diesem wichtigen Satztyp s. die Arbeit von P. KRETSCHMER, *Der Ursprung des Fragetons und Fragesatzes,* Scritti in Onore di Alfredo Trombatti, Milano 1938.

Beisp. 9: SCHUBERT, *Danksagung an den Bach*



tion die verschiedenen Strophen verschiedenen Gestaltungsprinzipien unterworfen werden. Nur wenn der Text unbeschadet seiner formal-logisch abschließenden Aussage ein gedankliches Weiterweisen zwingend nahelegt, kann das gleiche Melos etwa für Aussage, Ausruf und Frage zur Anwendung kommen.

Beisp. 10: SCHUBERT, *Morgengruß*



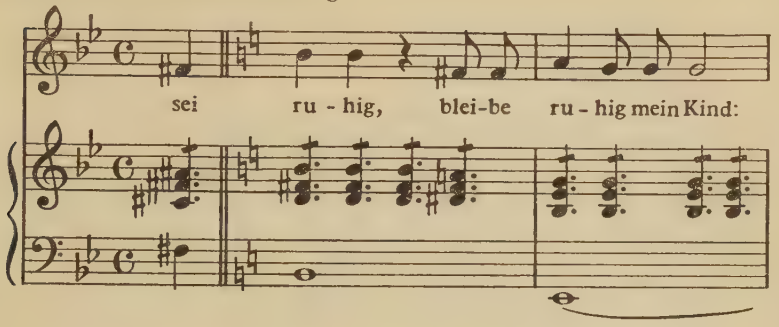
III. Die Rolle des Harmonischen

Abschließende und weiterweisende Wirkung wohnt – wie den melodischen – auch den harmonischen Wendungen inne. Grundsätzlich weiterweisend wirkt der Schritt im Sinne des Quintenzirkels, grundsätzlich abschließend der im Sinne des Quartenzirkels. Die Analogie zum Gesetz der Partialtonreihe besteht darin, daß eine weiterweisende Wirkung erreicht wird, wenn der Grundton des Ausgangsakkordes im Verhältnis zum Grundton des Zielakkordes durch die logisch einfachere Zahl repräsentiert wird, und umgekehrt. So zeigt der Schritt im Sinne des Quintenzirkels bei Aufwärtsbewegung das Grundtonverhältnis 2:3, bei Abwärtsbewegung 4:3, im Sinne des Quartenzirkels bei Aufwärtsbewegung 3:4, bei Abwärtsbewegung 3:2. Die Moll-Tonalität ist in diesem Falle als „ein getrübtes Abbild des Dur“[1] zu verstehen. So bedeutet der Übergang von dur nach moll bei Wendungen im Sinne des Quintenzirkels eine Abschwächung der weiterweisenden Wirkung, bei Wendungen im Sinne des Quartenzirkels eine Verstärkung der abschließenden Wirkung. Ein Beispiel für den zweiten Fall in

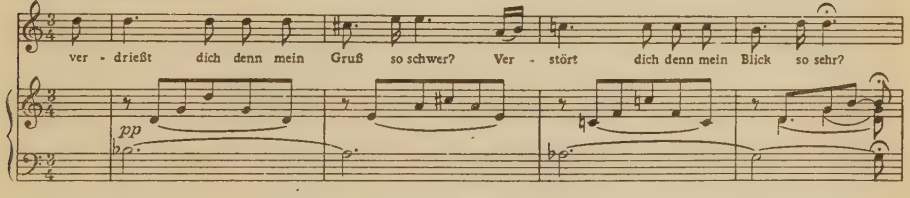
[1] J. HANDSCHIN in MGG, Artikel *Dur–moll.*

Schuberts *Erlkönig*, wo dem Moll so gar nichts „Trauriges", sondern abschließend Beruhigendes anhaftet:

Beisp. 11: SCHUBERT, *Erlkönig*



Umgekehrt bedeutet der Übergang von moll nach dur bei Wendungen im Sinne des Quartenzirkels eine Abschwächung der abschließenden Wirkung, bei Wendungen im Sinne des Quintenzirkels eine Verstärkung der weiterweisenden Wirkung. Ein Beispiel für diesen zweiten Fall:

Beisp. 12: SCHUBERT, *Morgengruß*

Der Grund für diese Wirkungen des Moll-Akkordes besteht darin, daß beim Wechsel zwischen Dur- und Moll-Tonarten sich nicht nur der musiktheoretische, sondern auch der „psychologische" Grundton ändert[1]. So geht (Notenbeispiel 9) beim Übergang von E-dur nach a-moll der musiktheoretische Grundton von e nach a = 3:4 (bzw. 3:2), der psychologische Grundton aber von e nach c = 5:8 (bzw. 5:4). Beim Übergang von e-moll nach A-dur wäre dagegen der psychologische Grundtonschritt g–a = 8:9. Mit anderen Worten: Wird das Schwingungsverhältnis der psychologischen Grundtöne durch den Schritt von der komplizierteren nach der logisch einfacheren Zahl repräsentiert, so ist die Wirkung eine abschließende Modifizierung des musiktheoretischen Grundtonschrittes und umgekehrt; denn der psychologische Grundton entscheidet die Vorzeichnung der Tonart, d. h. ihre Stellung im Zirkel und damit ihre abschließende oder weiterweisende Wirkung. Fallen also musiktheoretischer und psychologischer Grundton auseinander (und das ist beim Wechsel zwischen dur und moll immer der Fall), so wird die mit dem musiktheoretischen Grund-

[1] So HANDSCHIN in MGG, Artikel *Dreiklang*.

ton gesetzte Tonalität durch die mit dem psychologischen Grundton gegebene Tonalität modifiziert. Diese Wirkung ist besonders anschaulich beim Übergang aus einer Dur-Tonart einmal in die gleichnamige, das andere Mal in die parallele Moll-Tonart: Beim Übergang von C-dur nach c-moll bleibt der musiktheoretische Grundton derselbe; der psychologische Grundton aber geht von c nach es (= 5:6) und bewirkt damit eine in dem Maße retardierende Tendenz (und hier haben die stimmungshaften Attribute *beruhigend, getrübt, gedrückt* usw. ihren Ursprung) wie die logische Kompliziertheit der die Töne c und es repräsentierenden Zahlen abnimmt. Beim Übergang von C-dur nach a-moll bleibt jedoch der psychologische Grundton gleich und damit auch die Stellung im Zirkel, a-moll bekommt gegenüber C-dur weder rückweisende noch weiterweisende Tendenz, die Funktion der Tonarten im Dienste des musikalischen Ablaufes verläuft „parallel" (hier begegnen sich musiktheoretische und psychologische Terminologie aufs glücklichste). Durch die verschiedenen Umkehrungen des Dreiklanges und durch hinzugefügte dissonante Töne werden alle diese Zusammenhänge nuanciert, bleiben aber zahlengesetzlich exakt faßbar. Hindemiths Begriff des „harmonischen Gefälles"[1] möchte so zu einem stichhaltigen Mittel der musikalischen Analyse werden. Der den musikalischen Ablauf modifizierende Wechsel zwischen dur und moll darf dabei nicht mit dem unterschiedlichen ästhetischen Wohlgefallen am Dur- und Moll-Akkord verwechselt werden. Der Dur-Akkord ist, in der Isolierung betrachtet, das logisch und ästhetisch vollkommenere Gebilde und wird deshalb als Abschluß oft vorgezogen, vermittelt aus diesem (rein schönheits-bedingten) Grunde einen „überzeugenderen" Abschluß. Es kommt hier aber nicht auf die Vollkommenheit des isolierten Gebildes an, sondern auf die Funktion im musikalischen Ablauf. –

Beim kontinuierlichen Weg durch den Quinten- und Quartenzirkel bleibt die grundsätzlich weiterweisende oder abschließende Wirkung erhalten. Da dieser Weg aber praktisch zum Zirkelschluß führt, wird schon durch die Anwendung der Terzverwandtschaft neben der (je nachdem sie in den Quinten- oder Quartenzirkel führt) weiterweisenden oder abschließenden Wirkung auch der Eindruck einer Richtungsänderung ausgelöst[2]. Diese Richtungsänderung wird beim Wechsel zwischen dur und moll (und umgekehrt) aufs schönste bestätigt, indem beim Durchgang durch den (Quinten- oder Quarten-) Zirkel mit dem Passieren der Dur-Moll-Parallele der psychologische Grundton aus dem retardierenden Zirkelbereich in den weiterweisenden übertritt (und umgekehrt). Beim Übergang von dur nach moll bei Wendungen im Sinne des Quintenzirkels sieht das folgendermaßen aus:

[1] P. Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, Mainz 1937, ²1940.

[2] R. Gerber, *Harmonische Probleme in Mozarts Streichquartetten*, Mozart-Jb. 1924.

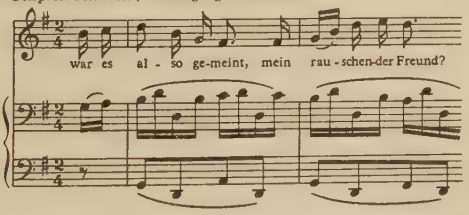
Musiktheoretischer Grundtonschritt	Psychologischer Grundtonschritt
C–g 2:3	C–b 9:16
C–d 8:9	C–f 3:4
C–a 3:5	C–c 1:1
C–e 4:5	C–g 2:3
C–h 8:15	C–d 8:9

Das heißt: nachdem beim Wechsel C-dur – a-moll die (hier) bisher abschließende Wirkung des psychologischen Grundtonschrittes gleich Null geworden ist, verwandelt sie sich vom Wechsel C-dur – e-moll ab in weiterweisende Wirkung. Diese bleibt aber gegenüber dem musiktheoretischen Grundtonschritt (also nur noch relativ) retardierend; denn das Zahlenverhältnis der psychologischen Grundtonschritte ist logisch einfacher als das der musiktheoretischen Grundtonschritte.

Durch den mit der Terzverwandtschaft eintretenden Eindruck eines Richtungswechsels geht bei Sprüngen in weitab liegende Tonverwandtschaften das Gefühl für einen zurückgelegten harmonischen Weg in hohem Grade verloren und macht dem Gefühl einer Neuorientierung Platz, am stärksten bei der enharmonischen Verwechslung. So vermittelt in Schuberts *Du liebst mich nicht* die Harmonik durch ihre dauernde Umorientierung in Abhängigkeit vom gedanklichen Richtungswechsel des Textes ein gut Teil von dem, was man gemeinhin als die „Stimmung" dieses Liedes bezeichnet.

Harmonik und Melodik können sich in ihrer abschließenden oder weiterweisenden Wirkung unterstützen oder entgegenarbeiten, die Satztypen erfahren dabei z. T. feinste Nuancierungen[1]. So bleibt der Fragecharakter gewahrt, wenn das Melos zwar zentrierend, die Harmonik aber dominantisch mündet.

Beisp. 13: SCHUBERT, *Danksagung an den Bach*



Eine gesteigerte Fragewirkung tritt naturgemäß ein, wenn sich harmonische Wendung im Sinne des Quintenzirkels und nicht zentrierendes Melos vereinen (s. Notenbeispiel 12), und bei derart stark appellierender Musik wird dann die strophische Vertonung leicht fragwürdig. Von den Strophenanfängen

1. *Verdrießt dich denn mein Gruß so schwer?*
2. *Du blondes Köpfchen, komm hervor!*

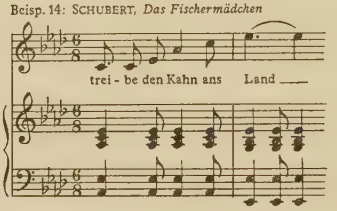
[1] Siehe die Tabelle auf S. 52.

3. *Hat es die Nacht so gut gemeint,*
4. *Die Lerche wirbelt in der Luft;*

(man beachte die Interpunktion) ist die zweite in gleichem Maße am Platze wie die erste, die dritte erlaubt die Strophenmelodie noch bedenkenlos, während der Aussagesatz der vierten sie zumindest nicht nahelegt.

Beim Fragemelos kann auch die Gewißheit einer erwarteten Antwort durch die harmonische Wendung im Sinne des Quartenzirkels zum Ausdruck gebracht werden (s. Notenbeispiel 9, insbesondere ist der doppelte Bedeutungsinhalt des Wortes *Gelt,* Frage und Bestätigung zugleich, hier vorzüglich getroffen).

Beim Imperativ, der Ergänzung zum Fragesatz, wird die Dringlichkeit oder die Ungewißheit der Erfüllung einer auszulösenden Handlung durch die harmonische Wendung in die Dominante (die Wendung im Sinne des Quintenzirkels) wiedergegeben.

Beisp. 14: SCHUBERT, *Das Fischermädchen*

Umgekehrt kann die Gewißheit, mit der die Befolgung eines Appelles erwartet wird, durch die Wendung im Sinne des Quartenzirkels ihre musikalische Entsprechung finden (s. Notenbeispiel 11).

Man ist bei der Durchdringung von Melos und Harmonik im Dienste des musikalischen Ablaufs geneigt, die Harmonik als eine dem Menschen gesetzte Ordnung (für den Appell an übergeordnete Autoritäten), das Melos dagegen als eine mehr menschlich gezeugte Ausdrucksmöglichkeit anzusehen, ohne damit wohl eine grundsätzliche Bindung des Komponisten aussprechen zu dürfen. In unseren Beispielen 9 und 13 wird jedenfalls die Musik in diesem Sinne dem Textgedanken gerecht, indem bei der Anrede an den Bach in Beispiel 9 das weiterweisende Fragemelos der abschließenden Wendung im Sinne des Quartenzirkels unterstellt wird, in Beispiel 13 zugunsten der dominantischen Wendung auf das Fragemelos verzichtet wird. Auch in Schuberts *Erlkönig* (Beispiel 11) wird die dem Kinde übergeordnete Autorität des Vaters durch die harmonische Wendung im Sinne des Quartenzirkels zum Ausdruck gebracht, wobei Schubert den melodischen Schritt auf *Sei ruhig* zentrierend münden und deshalb autoritativ wirken läßt (s. auch das zu den Satztypen S. 50 Gesagte), während er bei der folgenden, schon durch den Zusatz *mein Kind* menschlicher gehaltenen Anrede dem Melos durch den der Sprache abgelauschten Vorhalt und das nicht zentrierende Münden jene persönliche, expressive Anteilnahme verleiht, die der Text ausdrückt. –

Die Forderungen des Strophenliedes umfassen naturgemäß nur einen kleinen Teil der Komponenten, die beim Verhältnis von Wort und Ton eine Rolle spielen. Aus diesem Grunde standen die Bedeutung der Klavierbegleitung, das Verhältnis von Laut und Sinn und das Verhältnis von Sprache und Anschauung bzw. von Musik und Anschauung nicht zur Debatte. Abgesehen hiervon aber mußten auch die Beziehungen zwischen sprachlichem und musikalischem Ablauf, zwischen sprachlichem und musikalischem Melos und schließlich die Rolle des Harmonischen mehr im Hinblick auf das behandelt werden, was beim Strophenlied ausgeschlossen ist, als im Hinblick auf das, was sich in diesen Fragen beim Ineinander von Sprache und Musik an Aussichten eröffnet. Gerade die strenge Begrenzung der Mittel aber, die das Strophenlied verlangt, schien zur Gewinnung einer gesicherten Plattform geeignet, von der aus eine umfassende Methodik für die Behandlung des Wort-Ton-Verhältnisses entworfen werden kann.

Die zeitgenössische Überlieferung der Beethoven-Interpretation

von

HUGO SOČNIK

Die für eine stilgerechte Wiedergabe älterer Musik grundlegenden zeitgenössischen Quellen sind heute im wesentlichen erschlossen und die wichtigsten wieder der allgemeinen Benutzung zugänglich gemacht worden. Das gilt etwa bis zu Mozart. Für Beethoven hingegen haben wir diese Aufgabe noch vor uns.

Den umfassendsten Beitrag zur Überlieferung verdanken wir Carl Czerny. Er hat im Dritten Teil seiner „Vollständig theoretisch practischen Pianoforte-Schule", opus 500, zunächst einmal eine erschöpfende Darstellung der musikalischen Vortragslehre für das erste Drittel des 19. Jahrhunderts gegeben. Sie ist ähnlich grundlegend wie die Lehrwerke von Quantz, Leopold Mozart und Ph. Em. Bach für die voraufgegangene Zeit. Schon hierbei hat Czerny Bemerkungen über den Vortrag Beethovenscher Werke eingestreut. Ganz eingehend befaßt er sich damit dann im nachträglich veröffentlichten vierten Band (Supplement) der Pianoforte-Schule, der „Die Kunst des Vortrags der älteren und neueren Claviercompositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit" behandelt. Das erste Kapitel gibt einen Überblick über die Entwicklung des Klavierspiels seit Beethoven bis zu Chopin und Liszt. Das Hauptstück des Bandes bilden aber die beiden folgenden Kapitel, die ausschließlich Beethoven gewidmet sind. Im zweiten Kapitel spricht Czerny ausführlich „Über den richtigen Vortrag der sämmtlichen Beethoven'schen Werke für das Pianoforte allein", und im dritten über den der Klavierwerke mit Orchester und die gesamte Kammermusik mit Klavier. Die Ausführungen umfassen 90 Seiten Text mit über 300 Notenbeispielen. In der Einleitung sagt Czerny:

> „Der Verfasser dieses Lehrbuches wurde oft und mehrseitig ersucht, den Vortrag der Beethoven'schen Clavier-Werke zu besprechen. Indem er es hier unternimmt, diesen Wunsch zu erfüllen, glaubt er sich insoweit dazu befähigt, als er, schon in früher Jugend (vom Jahr 1801 an) den Unterricht Beethovens im Clavierspiel genoß, alle Werke desselben gleich bei ihrem Erscheinen, und viele darunter unter des Meisters eigner Leitung mit größter Vorliebe einstudierte, und sich auch später, bis an Beethovens letzte Tage, seines freundschaftlichen und belehrenden Umgangs erfreute."

Der Versuch, sich mit dem reichen Material, das Czerny an die Hand gibt, ernsthaft auseinanderzusetzen, ist, soweit mir bekannt, noch nicht gemacht worden. Nur Theodor Kullak, bekanntlich ein Schüler Czernys, hat bei seiner Ausgabe der Klavierkonzerte (Edition Steingräber) auf die betreffenden Angaben Czernys ausdrücklich Bezug genommen. In den großen Monographien über die Klaviersonaten von Riemann und Prod'homme werden Czernys Anleitungen nicht einmal erwähnt. Es wäre müßig, Betrachtungen darüber anzustellen, wie ein so wichtiges Dokument der unmittelbaren Überlieferung derart in Vergessenheit geraten konnte. Daß vollständige Exemplare der Pianoforte-Schule mit dem Supplement außerordentlich selten sind, hat zweifellos viel dazu beigetragen.

Czerny erfüllt mit seinen Ausführungen die Erwartungen, die seine vielversprechenden Kapitelüberschriften erwecken. Er geht die Werke in chronologischer Folge durch, stellt jedem, nach Art eines thematischen Katalogs, die Anfangstakte in Noten voran und behandelt dann Satz für Satz. Er umschreibt den Ausdrucksgehalt der Sätze knapp und wesentlich ohne literarische Schnörkel, gibt für das Grundtempo Metronomzahlen und geht dann auf Einzelheiten ein, nach Bedarf weitere Notenbeispiele hinzufügend. Als Probe zitiere ich seine Ausführungen zu der Klaviersonate in As-Dur, opus 26, unter Fortlassung der Notenbeispiele:

„§ 21. Sonate No. 12 (Op. 26) (erschienen 1802) Leipzig bei Kühnel.
1ter Satz. Andante con Variazioni. Achtel = 76.

Beim Vortrage dieses Thema muß die ganze Kunst des gehaltenen harmoniösen Legato und des schönen Anschlags aufgebothen werden, um den edlen, beinahe religiösen Charakter desselben würdig darzustellen. Auch darf es durch kein allzuhäufiges Ritardieren schleppend werden.

Die erste Variation im selben Tempo und mit gleicher Ruhe, obwol im zweiten Theile mit Kraft und etwas belebter. Das Crescendo wird beim Steigen und das diminuendo beim Abwärtsgehen der Melodie genau beachtet.

Die zweite Variation ein wenig lebhafter, (ungefähr 1 Achtel = 92), beide Hände sehr leicht, aber gleich abgestoßen. Da das Thema im Basse liegt, so ist derselbe etwas mehr herauszuheben. In den letzten 8 Takten ist das crescendo bis zum Forte zu steigern, doch die letzten 4 Takte wieder leicht staccato und sehr sanft zu spielen.

Die dritte Variation im Tempo des Thema. Die rechte Hand sehr tenuto, die linke gestoßen und das crescendo, wie das sf sehr gut markirt.

Die vierte Variation lebhaft, (wieder wie die 2te 1 Achtel = 92) dabei sehr zart, beinahe scherzhaft, und die linke Hand immer möglichst abgestoßen.

Die fünfte Variation wieder im Tempo des Thema, sehr legato, und später die mit dem Daumen zu spielende Melodie, so herausgehoben, wie wir es im vorigen Kapitel bei der Besprechung der modernen Compositionen angezeigt haben. Die letzten 15 Takte noch ruhiger und sanfter, bis zum allmähligen leisesten Verschwimmen der Töne. Die letzten 4 Takte senza sordino (das heißt mit Pedal, wie es zu jener Zeit bezeichnet wurde).

2ter Satz. Scherzo. Allegro molto. Halbe mit Punkt = 92.

Rasch, munter und scharf markirt. Die Baßpassage im 2ten Theile deutlich und brillant.

Das Trio (Des-Dur) äußerst legato und harmoniös, die ob're Melodie mit Ausdruck. Übrigens eben so schnell.

3ter Satz. Marcia funebre sulla morte d'un eroe. Viertel = 72.

Als Trauermarsch auf den Tod eines Helden muß dieser Satz vom Spieler mit einer gewissen ernsten Größe gespielt werden, welche sich nicht nur durch das langsam schreitende Tempo, sondern auch durch einen gewichtigen Anschlag der Accorde im strengsten Tenuto ausspricht, wodurch die Vollstimmigkeit derselben in jedem Grade des piano und forte hervortritt. Besonders ist im 23ten Takte der Triller im Baß mit Kraft und möglichst langer Dauer auszudrücken.

Das vom Compositeur im Trio (As-Dur) angedeutete Senza Sordino (Pedal) wird folgendermaßen angewandt: [folgt Notenbeispiel].

Der zweite Theil eben so. Man sieht, daß schon damals Beethoven die Pedalwirkungen sehr mannigfach benutzte.

4ter Satz. Allegro. Viertel = 132.

Dieses Finale ist in jener gleichmäßig bewegt fortlaufenden Manier, wie in manchen Sonaten Cramers (dessen damalige Anwesenheit in Wien auch Beethoven zur Composition dieser Sonate anregte). Es muß durch die Gleichheit des Anschlag, durch ein feines Nüancieren der steigenden oder fallenden Bewegung interessieren, ohne durch einen allzuempfindsamen Vortrag, oder durch brillantes Bravourspiel aus seinem Charakter zu treten.

Die zwei Achteln im 6ten Takte, in der linken Hand, sind mit einigem Nachdruck auszuzeichnen. Und so überall, wo sie als Cadenz oder Halbcadenz vorkommen, z. B. im 12ten, 20ten, 28ten, 30ten, 32ten, 34ten Takte etc. Man findet oft in Beethovens Werken, daß er auf einzelne unbedeutend scheinende Noten den Bau eines Tonstückes gründete, und indem man diese Noten heraushebt (wie er selber pflegte) gibt man dem Ganzen die eigentliche Färbung und Einheit."

Ein Kommentar dürfte sich erübrigen. Auch auf die Erörterung von Einzelfragen, die Sache der kritischen Auseinandersetzung wäre, verzichte ich hier. Das alles erscheint mir als eine cura posterior. Czernys Bemerkungen über den Vortrag der Klavierwerke von Beethoven in Verbindung mit der allgemeinen Vortragslehre des Dritten Teils der Pianoforte-Schule, deren Kenntnis sie voraussetzen, gehören zu den Kompendien, bei denen es vor allem darauf ankommt, daß sie selbst allgemein zugänglich gemacht werden. Und in diesem Falle sind daran Forschung und Praxis gleichermaßen interessiert. Deshalb muß der Hoffnung Ausdruck gegeben werden, daß sich bald Mittel und Wege zu einem Neudruck finden. Ob er sich auf die hier genannten Abschnitte beschränken könnte, oder unbedingt die Pianoforte-Schule in extenso umfassen müßte, ist eine Frage, die zu weit über mein Thema hinausführen würde.

Ein anderes ebenfalls zu Unrecht vergessenes Dokument der zeitgenössischen Überlieferung ist die Ausgabe der Beethovenschen Klaviersonaten von Ignaz Moscheles (1858, bei Hallberger, Stuttgart). Es handelt sich um eine „instruktive" Ausgabe, die verhältnismäßig bald durch andere dieser Art, von Bülow u. a., verdrängt worden ist. Unsere Einstellung zu solchen Ausgaben ist heute kritischer und daher distanzierter als noch vor wenigen Jahrzehnten, bei aller begründeten Abneigung gegen ihre vorzugsweise oder gar ausschließliche Verwendung beim Unterricht werden wir sie aber als Kommentare und zugleich als Anschauungsmaterial zur Geschichte des musikalischen Vortrags ohne Voreingenommenheit würdigen. Darüber hinaus hat die Ausgabe von Moscheles ihre eigene Bedeutung, weil sie auf unmittelbarer Überlieferung be-

ruht. Moscheles hat zwölf Jahre lang, von 1808 bis 1820, zu Beethovens engstem Kreis gehört, ist Zeuge der Entstehung der in diesem Zeitraum geschaffenen Werke gewesen und hat oft Gelegenheit gehabt, den Meister selbst spielen zu hören. Daß dieser ihn als Künstler geschätzt hat, wird durch die Tatsache bestätigt, daß er ihn mit der Anfertigung des Klavierauszuges zum Fidelio betraute. Moscheles hat also vollen Anspruch darauf, daß wir seinen Beitrag zur Überlieferung des Vortrags der Klavierwerke des Meisters beachten.

Die Ausgabe der Sonaten bei Hallberger ist nicht die erste von seiner Hand. Vorher hatte er bereits in London, wohin er 1821 übergesiedelt war, eine Ausgabe der Klavierwerke von Beethoven für den Verlag Cramer und Co redigiert. Ich konnte sie bisher nicht zu Gesicht bekommen und vermag daher nicht zu sagen, wieweit auch sie, vor allem für andere Klavierwerke des Meisters, herangezogen werden müßte. Soweit die Sonaten in Betracht kommen, dürfen wir wohl in der Stuttgarter Ausgabe die endgültige Textfassung sehen, sagt doch Moscheles – anknüpfend an die in Beethovens Nähe verlebten Jahre – dazu:

„. . . Habe ich nun in den letztverflossenen vierzig Jahren nie aufgehört, Beethovens Schöpfungen in mich aufzunehmen, und als Tradition aus frischester Jugendzeit wiederzugeben, so hoffe ich in dieser neuen Auflage, mit eben der traditionellen Richtigkeit, so manche Lücken in den Vortragszeichen ergänzen zu dürfen, die Beethoven spielte, aber nicht niederschrieb, die auch jeder verständige Musiker selbst hinzufügen kann, die aber dem Liebhaber die feinsten Nüancirungen klar machen sollen."

Er geht dann weiter insbesondere noch auf die Frage des Pedalgebrauchs ein und faßt seine Ausführungen in den Worten zusammen:

„Bei jedem erlaubten Effecte möchte ich mit unsichtbarer Hand an die Mauer des so oft durch Effecthascherei geschändeten Kunsttempels schreiben: ‚Bis hieher und nicht weiter!' Diesen Pedaleffect, diese Vortragszeichen gestattet die Tradition, jene anderen verbietet sie streng."

Es dürfte sich erübrigen, dem etwas hinzuzufügen, um den Wert dieser Ausgabe zu erklären. Die Frage, wie das, was sie im einzelnen zu unserer Kenntnis des Beethoven-Vortrags beiträgt, erschlossen werden könnte, ist abhängig davon, ob ein Neudruck von Czernys Anleitungen erfolgt. Ist diese Voraussetzung erfüllt, so wird es nicht allzu schwierig sein, das bei Moscheles zu findende ergänzende Material systematisch zusammenzufassen.

Als dem Thema verwandt darf ich wohl noch einflechten, daß auch die Ausgaben der Klaviersonaten von Haydn, Mozart und Clementi, die Moscheles, ebenfalls für Hallberger, bearbeitet hat, manches Interessante bieten. Moscheles war ja zuerst Schüler von Dionys Weber und hat durch ihn viel über Mozarts eigenes Spiel erfahren. In Anbetracht des sonst völligen Fehlens von wirklich substantiellen Berichten darüber wird man auch an einer solchen Überlieferung aus zweiter Hand nicht achtlos vorübergehen können. Was Haydn betrifft, so ist daran zu erinnern, daß Moscheles mit dem Lieblingsschüler des Meisters, Sigismund Neukomm, eng befreundet gewesen ist. Sein Verhältnis zu Clementi schließlich in London war ähnlich wie vorher das zu Beethoven.

Ein weiterer Kronzeuge der Überlieferung, Anton Schindler, hat lange als wenig glaubwürdig gegolten. Er ist sich der Unzuverlässigkeit seines Gedächtnisses für zeitliche Zusammenhänge, durch die seine Biographie Beethovens so beeinträchtigt wird, auch selbst bewußt gewesen und hat sie wiederholt beklagt. Seine sachlichen Angaben haben sich aber schließlich doch als zutreffend erwiesen. Es wäre nun an der Zeit, sich auch einmal eingehend mit seinen Einzelaufsätzen zu befassen, die bisher kaum beachtet worden sind. Gerade in ihnen behandelt Schindler überwiegend Fragen der Beethoven-Interpretation, wie er es ja überhaupt als seine Lebensaufgabe angesehen hat, sein Wissen um diese Dinge weiterzugeben und, selbst unter Hintansetzung der eigenen Interessen, für die Wahrung der Tradition zu kämpfen. Und er durfte sich gewiß dazu berufen fühlen, hatte er doch die ganz besondere Gelegenheit gehabt, 1823/24 die Aufführung der Sinfonien nach den Anweisungen des Meisters zu leiten.

Im Zusammenhang mit Schindler ist auch an Franz Wüllner zu denken, denn er ist mit allem, was Schindler zu geben hatte, vertraut gewesen wie niemand sonst. Am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn ist er als Pianist mit dem Ziel vor die Öffentlichkeit getreten, die Klaviersonaten Beethovens traditionsgetreu zu vermitteln, eine Aufgabe, für die er von Schindler sorgfältigst vorbereitet worden war. Man darf wohl damit rechnen, daß eine Durchforschung von Wüllners Nachlaß und der mit seinem umfassenden künstlerischen Wirken verbundenen sonstigen Dokumente noch ergänzendes Material zu Schindlers Mitteilungen zutage fördert.

Schließlich wäre noch Ferdinand Ries zu nennen, der von 1801 bis 1805 Schüler von Beethoven gewesen ist. An schriftlichen Überlieferungen kennen wir von ihm nur, was in den von ihm zusammen mit Wegeler verfaßten Notizen zur Biographie Beethovens enthalten ist. In seinen Kompositionen jedoch, und zwar von opus 144 (1831) an, findet sich etwas, was in unserem Zusammenhang von Wert ist, er wendet nämlich ein besonderes Zeichen – einen wagerechten Strich über den Noten – an, wenn einzelne Töne, Takte oder Stellen beim Vortrag im Tempo ein wenig verzögert werden sollen. Dieser bisher unbeachtete Beitrag zur Geschichte des Tempo rubato im 19. Jahrhundert ist im Hinblick auf Beethoven deshalb von Belang, weil Czerny in seiner Pianoforte-Schule bei der ersten kurzen Charakterisierung von „Beethovens Manier" (Teil III, S. 71) bezüglich des Adagio-Vortrags den Hinweis gibt: „Die Compositionen des F. Ries erfordern größtenteils gleichen Ausdruck." Die zahlreichen Beispiele bei Ries sind daher geeignet, alles, was Czerny zu den Tempoveränderungen und über den Adagio-Vortrag sagt, in erwünschter Weise weiter zu verdeutlichen.

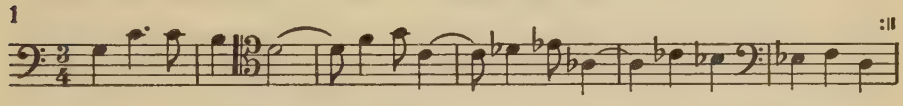
Hindemiths Passacagliathema in den beiden Marienleben

von

HANS LUDWIG SCHILLING

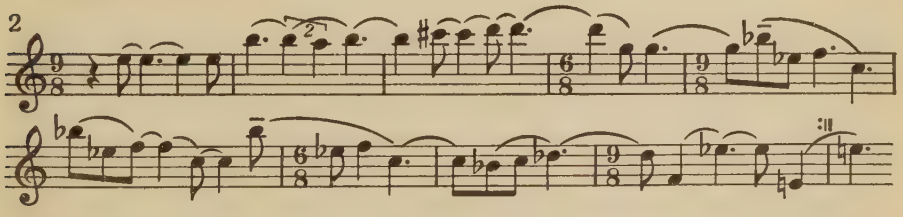
Paul Hindemith verwendet in seinem Werk mehrmals als Konstruktionsprinzip die Passacaglia. Bekannte Beispiele finden sich außer im „Marienleben" (op. 27, 1923/24, II. Fassung 1948) in der Ballettmusik „Nobilissima Visione" (1938; auch als Orchestersuite in drei Teilen erschienen):

1



ferner im vierten Streichquartett (op. 32, 1924, Beispiel 6), in der Oper „Cardillac" (op. 39, 1926 und 1952; 1. und 2. Fassung mit gleicher Melodie, Beispiel 7) und in der Symphonie „Harmonie der Welt" (Uraufführung Januar 1952 in Basel):

2



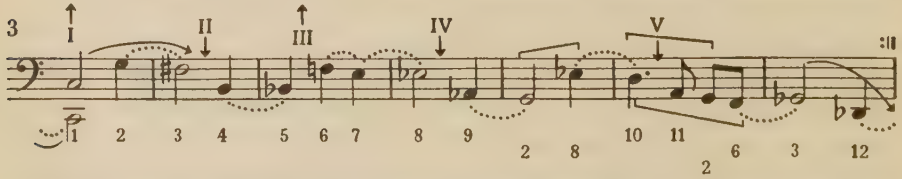
Von diesen Gerüstthemen der Passacaglien Hindemiths seien zwei – beide demselben ideellen wie textlichen Vorwurf verpflichtet – hier untersucht. Dabei soll auf die traditionellen Elemente, die sich im Laufe von dreihundert Jahren zu den Merkmalen des Passacagliathemas verdichtet haben, anhand einer neueren Komposition hingewiesen werden.

Belege für den Quartbaß, eine bevorzugte Form des Passacagliathemas, finden sich bekanntlich überall in der Vokal- und Instrumentalmusik des genannten Zeitraums und zwar in sämtlichen Gattungen europäischer Musizierformen: in der Tastenmusik, in Solo- und Ensemblesätzen, in der Musik für Kirche, Bühne und Kammer. Fast kein Komponist von Rang hat versäumt, sich mit der Passacaglia auseinanderzusetzen. Auch hier in Hindemiths „Ma-

rienleben", im Schaffen des Zeitgenossen, bietet sich uns ein lang Überliefertes. Wir haben eine Passacaglia vor uns, in der das chromatisch ausgefüllte Tetrachord das ostinate Thema bestimmt.

Kleine Sekunden als Ausfüllung des für die Passacaglia traditionellen absteigenden Quarten-Ostinatos begegnen seit den Anfängen der Passacagliatechnik und sind in unserer Zeit bei Reger und vor allem bei Strawinsky, Bartók, Honegger ein prädominant klangliches Ausdrucksmittel („Akkord-Trauben"). Häufig verwenden auch die „Zwölftöner" Sekundfolgen, in melodischer Reihung ebenso wie auch als Klangprojektion, in der Reihentechnik allerdings nicht mehr als Chroma von funktioneller Bedeutung, nicht mehr als Ergebnis aus den typisch auftretenden Zwischendominantteilen. Im allgemeinen darf gesagt werden, daß die musikalische Ausdrucksweise sich etwa seit 1920 der kleinen Sekunden und ihrer Umkehrungen, der großen Septimen, als Melodieträger und Harmonieanteil immer häufiger bedient.

Das Passacagliathema aus Hindemiths „Marienleben" von 1923/24 schöpft seine melodische Kraft hauptsächlich aus kleinen Sekundfortschreitungen. Jedoch wird eine „kriechende" Melodie wohlweislich durch eingestreute Quinten verhindert. In ökonomischer Verteilung findet sich in jedem der ersten vier Takte ein Quintintervall. Dabei ergibt sich zwischen je zwei Takten ein paariges Verhältnis, steigend und fallend entsteht die Anlage gleichsam eines Kreuzreimes. Diesem Alternieren bietet Takt 5 eine Steigerung. Hier strebt die Linie zur kleinen Sext empor. Die Sext, funktionell jedoch als Abwärts-Leitton zum *d* gebunden, kann ihr Gewicht – zumal auf schlechtem Taktteil – nicht auswerten: es ergibt sich ein weiterer (5.) Quintschritt. In Takt 6 bildet *d–g* wiederum eine abwärts gehende Quinte. Rückblickend läßt sich ebenfalls eine Entsprechung des aufschwingenden und abwärtsgleitenden Sextintervalls erkennen (Symmetriebildung, sequenzierende Anlage!). Den siebenten Takt füllt ein Quartschritt, der abermals dem 6. Takt, der Quart *d–a*, entspricht. Verbunden werden all diese Sprünge (5 Quinten, 2 Quarten, 2 Sexten) durch kleine Sekundschritte. So gibt es über die Taktstriche – gerade an der Stelle von dem schwächsten zum stärksten Taktgewicht – überhaupt keine andere Bewegung als kleine Sekunden: alle Sprünge haben chromatischen Anschluß in jeweils umgekehrter Richtung: bloß innerhalb von Takt 6 stellen wir als Verbindungsglied einmal zwei große Sekunden in gleicher Richtung fest.



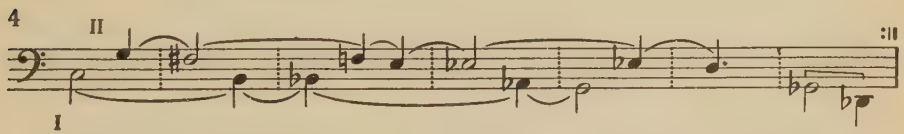
Die Quintschritte sind mit römischen Ziffern bezeichnet, der Pfeil zeigt „steigend" oder „fallend" an. Die arabischen Ziffern unter der Notenzeile zählen die Intervalle (progressiv) innerhalb der chromatischen Leiter; die wiederholt ge-

brachten Stufen sind dabei in eine zweite und dritte Zeile gerückt. (Ebenso bei Beispiel 5).

Wir zählen 8 Sekundanschlüsse (gestrichelte Bögen). Prozentual gerechnet hat das chromatische Intervall die größte Bevorzugung erfahren. Von 17 Schritten macht es mit 8 fast die Hälfte aus. Das Plastische der Melodie ist dennoch gewährleistet, es wird durch die fünfmalig auftretende Quint diktiert. Kleine und große Terz und kleine Sept als sehr verschmelzende Intervalle und die hochgespannte große Sept fehlen vollkommen. Als formbildendes Melodieelement – Verzahnung kleinster Zellen – ist die Anlage einmalig. Dabei findet Themaverschränkung statt (Takt 8 = Takt 1).

Daß in den sieben Takten alle zwölf Töne der chromatischen Skala untergebracht sind, fällt sogleich ins Auge (vgl. 2. Zeile des Notenbeispiels 3, progressive Zählung!). Bezeichnend ist das wiederholte Auftreten der harmonisch-funktionell bevorzugten Intervalle; so erscheinen jene mit tonal gerichteter Tendenz: *g* als Dominant dreimal, *f* als Subdominantfunktion zweimal und *es* zweimal. Damit dürfte sich ein Mollgerichtetsein auf das zentrale *C* eindeutig erkennen lassen. Diesem Tonfeld *C* steht der Tritonus *fis (ges)* zweimal (Takt 2 und 7) als Kraft entgegen, auffallenderweise abermals in symmetrischer Ordnung: als dritter Ton der Melodie, recto und im Krebs gezählt.

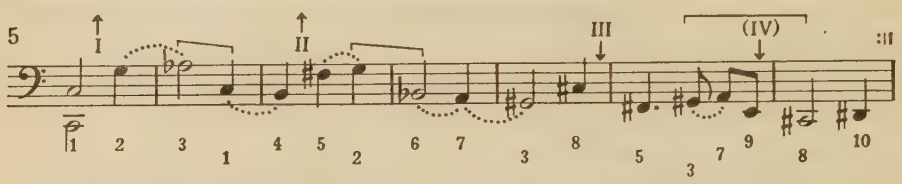
Das Wesentliche, der abwärts gerichtete Ostinatobaß, wird beim Aufzeigen der Sekundgänge (Beispiel 4) deutlich, es ergibt sich zuerst eine tiefe Anlage, von *c* nach *G;* ein zweiter Quartbaß ist als gleichzeitiger Comes (ein Fall von Engführung) in dieselbe Melodie hineinprojiziert und „overlapped" die 1. Anlage: von *g* nach *d* absteigend.



Die Melodie besteht also aus zwei ineinander verketteten Quartfolgen. (Für den „altklug" Harmonisch-Denkenden verbindet sich die Folge vielleicht bloß zu einem leeren Quintklang; er möchte nach Dreiklängen ordnen und sieht diese Anlage nur als Mixtur, die einfache Melodie nur mit ihrem nachklingenden Trabanten in der Oberquint). Das wiederholte Umkehren der Richtung von einem Melodieintervall zum anderen und der „Solocharakter" des Passacagliathemas überhaupt lassen die Zweiheit (analytisch!) aber stärker erleben. Das Thema zeigt eine Summe, noch eher das Produkt aus zwei selbständig lebensfähigen Quartbässen auf. Dies ist nicht nur der Anschluß an eine frühe Form des Quartenostinatos, hier findet darüber hinaus eine intensive Aufweitung des gewohnten Schemas statt.

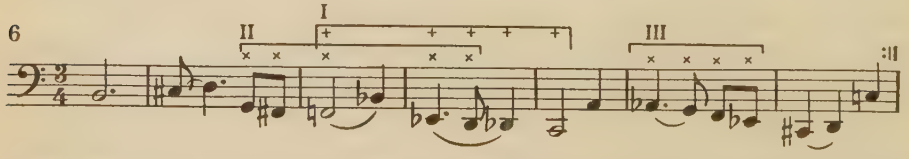
Wenn wir nun das Passacagliathema der zweiten Fassung von 1948 dagegen halten, so lassen sich deutlich Anschlüsse an die frühe Form aufzeigen. Die klei-

nen Sekunden sind vor den Quinten das bevorzugte Bauelement geblieben. Sie erscheinen an gleicher Stelle, aber nur noch in der ersten Hälfte des Themas. Die Quint hat von ihrem Vorsprung ebenfalls eingebüßt. In den ersten 4 Takten ist sie noch zweimal enthalten, jeweils steigend; durch die gleiche Richtung der Anschluß-Sekunden ergeben sich hier abwärts Sexten.



Das Thema der zweiten Fassung enthält außer sechs kleinen Sekund-Anschlüssen drei Quinten, zwei große Sekunden, zwei kleine Terzen, zwei Quarten, eine kleine und eine große Sext.

Mit den aufsteigenden Quinten in Takt 1 und 3 korrespondiert über den Taktstrich von Takt 5/6 eine abwärts schreitende Quint *cis–fis*. Der Hörer, immer bemüht, analoge Wendungen, Sequenzen zu erleben, läßt über den Taktstrich von Takt 6/7 *gis* mit *cis* als übergeordnete Quint wirken und sichert damit dem architektonischen Verlauf der Linie einen weiteren Ansatzpunkt zur Symmetrie: den beiden aufwärtsgerichteten Quinten steht so die zweite absteigende gegenüber. – „Das Thema ist auf eine klarere harmonische Basis gestellt worden, und tonal geht es mit größerer Bestimmtheit seinen Weg", schreibt Hindemith in seinem Vorwort zur zweiten Fassung. Das läßt schon das Aussparen von zwei Intervallen erkennen, *d* und *f*, gerade die kräftigsten Stützen des Subdominantbereichs fehlen. Das Thema ist also nur noch zehntönig, und einer Diatonik, einer zentral gerichteten Tonalität im funktionellen Sinne mehr verpflichtet. Hindemiths strenges Ordnen im Sinne seiner Tonsatzlehre läßt die Umrisse des Quartthemas der ersten Fassung damit aber verblassen. Hier wird deutlich, daß neue theoretische Erkenntnisse zu Ergebnissen führen, die sich von einem altgewordenen Bauprinzip mehr und mehr entfernen. Ein Blick auf die anderen angeführten Passacagliathemen Hindemiths (s. o.) bestätigt die „Fort"-entwicklung. Chronologisch betrachtet sind in früheren Themen die Spuren eines Quartganges noch deutlich zu erkennen. In der Passacaglia des vierten Streichquartetts zeigt der Sekundgang drei Abwärtsquarten,

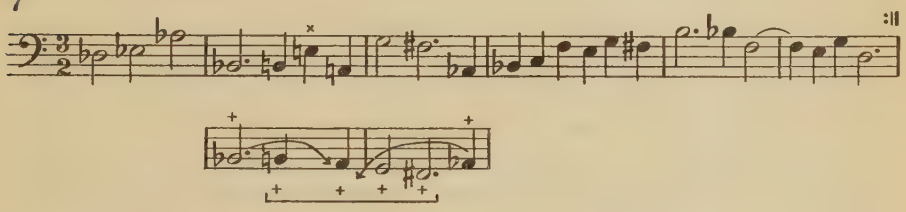


keine ist jedoch chromatisch ganz ausgefüllt. Nach metrischen Prämissen ist das Intervall *F–C* am stärksten zu werten, lediglich *E* ist in der Füllung „vergessen". Der sechste Takt beherbergt eine diatonische Quart: *As–Es*, die Chro-

matismen *Ges* und *E* fehlen, in den ersten Quartgang hineingreifend gibt es auch noch einen dritten in Takt 2 bis 4 *G–D;* hier „fehlt" *E*.

Beim Variationsthema der Oper „Cardillac" (Klavierauszug II, S. 227) muß man schon die Methode, den Sekundgang auszuziehen, weitgehend verlassen. Nach der Zwölftontechnik, die oft die ursprünglich gewählten Intervalle oktavversetzt, läßt sich aber noch eine Quart herauskristallisieren. Takt 2, 3, 4 enthalten den Skalenausschnitt *H–Fis* mit der maßgebenden Abwärtstendenz. Wenn man das vorhergehende *B* und das nachfolgende *As* zu der Linie hört, ergibt sich sogar ein vollständig chromatischer Passus: *H, B, A, As, G, Fis.* Das 5. Viertel *e* stört als freie Nebennote auf schwachem Taktteil beim Zurechthören keineswegs.

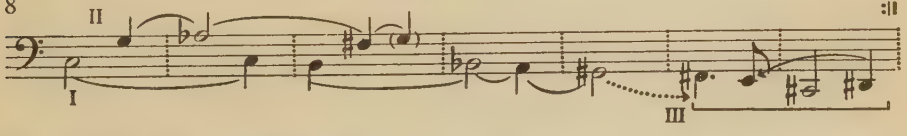
7



Wir konnten im Notenbild der Beispiele 6 und 7 noch Spuren eines Quartenabstiegs feststellen, in den Melodien Beispiel 1 und 2 sind alle Versuche einer Nachkonstruktion aber vergeblich.

Sind die Passacagliathemen in beiden Fassungen des „Marienlebens" verwandt, so läßt sich die potenzierte Form des Quartbasses aber nicht mehr bei der zweiten Fassung feststellen[1]. Die abwärts gleitende melodische Linie ist in ihrer einfachen Gestalt vorhanden. Sie macht noch immer das Fundament der Anlage aus, sie gibt den folgenden zwei Takten den Impuls, den Schwung zum Start der neuen Variation. Aber die in sich beschlossene Kraft des Quartganges hat nachgelassen, die Kontur ist verwischt, denn der Zielton selbst, die Unterquart erscheint nicht. Es liegt nahe, *Fis* zum tiefalterierten Stellvertreter (*Ges*)

8



zu machen, und die letzten zwei Takte lassen eventuell die diatonische Quart *Fis, E, Cis, Dis* als „Additionsglied" erkennen. Diese Spekulation bietet aber keine Bestätigung für die Betrachtung der ersten Fassung; sie sei hier genannt, um die Verwandtschaft der Melodie I und II nochmals ins Auge zu fassen. Denn im Thema I gab es im letzten Takt noch eine abwärts gerichtete Quart, aber ohne Füllung. – Der Umfang des Themas ist beibehalten, die rhythmische

[1] Der Autor vertritt mit diesem Teilbeitrag keine Bewertung der ersten und zweiten Fassung.

Quantierung vom ersten Thema in die zweite Fassung genau übernommen, jedesmal füllen 17 Notenwerte die sieben Takte eines Abschnitts. Die Position des Tritonus ist mehr zur Mitte gerückt, läßt aber auch hier symmetrische Anordnung erkennen.

Den meisten Passacaglien ist dasselbe Metrum zu eigen, der Dreiertakt. Regeln lassen sich allerdings für den ostinaten „Ground" nicht aufstellen. Und ganz besondere rhythmische Eigenschaften kann man bei der Vererbung des Quartostinato-Typus nicht zeigen. Hindemith hat den einmal gewählten Rhythmus des Marienlebenthemas in seiner zweiten Fassung genau beibehalten. In seiner einfachen jambischen Deklamation (vgl. Joh. Seb. Bachs große c-moll-Passacaglia für Orgel) ist er neben allen anderen Passacagliathemen am stärksten. Außer den Grundwerten 𝅗𝅥 ♩ kommen nur die leichten Varianten ♩♩♩ (Takt 3) und ♩. ♪♩♩ (Takt 6) vor. Synkopen und Aufteilung in viele kleine Noten fehlen genauso wie die bei den „Alten" so beliebte Hemiolenbildung am Schluß der Melodie. Durch die ständig repetierende „Halbe + Viertel" ist das Thema in sich selber auch ostinat. – Hindemiths übrige Formeln sind ebenfalls Dreier, aber sie sind viel reicher gegliedert; sie verzichten nie auf den Grundrhythmus (in einer Zeit, in der man unsymmetrische Rhythmusgruppen gern bevorzugt), auch die eingeschobenen „$^6/_8$" im Thema der Symphonie „Harmonie der Welt" ordnen sich dem darübergespannten Dreier unter, zumal die ganze Linie durch fortlaufende $^3/_8$-Gruppen bewegt ist.

Die fallende chromatische Sekundfolge im Ambitus einer Quart ist als formbestimmendes Element Ausdruck einer Gattung. Sie ist der Ausdruck eines zeitgenössischen Komponisten; nicht einfach, sondern potenziert und versteckt, im Gegenwartswert einer fortzeugenden Metamorphose hat Hindemith sich der Kraft des „passus duriusculus"[1] bedient, intuitiv aus der Tradition schöpfend. Früher vor allem Harmonieträger, hat der Passacagliabaß heute zudem eine viel bedeutendere eigenmelodische Gestalt gewonnen. – Das bedeutet Entwicklung innerhalb eines abendländischen Kontinuums[2].

---

[1] Vgl. W. Gurlitt, *Zu J. S. Bachs Ostinatotechnik*, Bericht über die Wissenschaftl. Bachtagung Leipzig 1950, S. 240 ff.

[2] Über die Passacaglia in Hindemiths Marienleben II als Ganzes vgl. H. Erpf, *Vom Wesen der neuen Musik*, Stuttgart 1949, S. 80 f.

Zur Musikalität der alten Römer

von

GÜNTHER WILLE

Wer in heutiger Zeit Italien bereist, wird reichlich Gelegenheit dazu finden, Musikalität, Musikliebe und Musikleben unserer Zeitgenossen jenseits der Alpen kennen zu lernen. Von dem hohen Rang aber, den italienische Meister in der Entwicklung der Tonkunst einnehmen, vermittelt die Beschäftigung mit der abendländischen Musikgeschichte der vergangenen Jahrhunderte ein eindrucksvolles Bild. Bei der Frage, wo die Fundamente einer solch hochentwickelten Musikkultur zu suchen sind, wo sich die Musikalität der Bewohner der Appenninenhalbinsel herleitet, weist man gewöhnlich darauf hin, daß schon Süditalien mit seinen Griechenkolonien ein Einfallstor für die alte griechische Musik gebildet hat, daß auch die Etrusker eine beachtenswerte Musikkultur entwickelten, daß dann die seit alter Zeit in der oberitalischen Gallia Cisalpina wohnenden Gallier und vollends die seit dem Ende der Völkerwanderung in Oberitalien ansässigen Langobarden musikalisch gewesen seien. Überhaupt sollen die zahlreichen im Römerreich wohnenden und im römischen Heer dienenden Germanen einen entscheidenden Beitrag zur musikalischen Veranlagung der modernen Italiener geleistet haben. Es wird daran erinnert, daß das Zentrum des riesigen Mittelmeerreichs seit dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert in wachsendem Maße aus neu hinzugekommenen Provinzen wie Griechenland, Ägypten, Syrien, Spanien, Britannien Musikanten anlockte, und man denkt in diesem Zusammenhang besonders an die Anziehungskraft, welche die ewige Stadt als Mittelpunkt der Kirche gewonnen hat. Schließlich mögen auch Italiens mannigfache Beziehungen zum byzantinischen Osten und seine Berührungen mit Arabern und Normannen nicht ganz ohne Einfluß auf die musikalische Substanz gewesen sein. Indem man sich die Voraussetzungen in dieser Weise zurechtlegt, erblickt man in Italien das Sammelbecken der verschiedensten Musikkulturen, und im allgemeinen läßt man dies als Antwort auf die eingangs gestellte Frage gelten.

Daß es nur eine halbe Antwort sein kann, ergibt sich aus der Überlegung, wie Italien zu einem solchen Sammelbecken werden konnte. Denn der Hinweis auf die Kirche, auf Völkerwanderungszüge und Renaissancefürstenhöfe versagt in der Zeit vor dem Sieg des Christentums für ein volles Jahrtausend, von dem

Nachrichten über eine sich fortschreitend entwickelnde Musikkultur auf italischem Boden und in der Stadt Rom auf uns gekommen sind. Auf welcher Voraussetzung diese Erscheinung beruht, wird bei voller Würdigung näherer und entlegener provinzieller Einflüsse solange problematisch bleiben, als man unterstellt, die alten Römer seien unmusikalisch gewesen.

Waren die alten Römer wirklich unmusikalisch? Ein Blick in unsere modernen Musikgeschichten scheint es zu bestätigen. Schon rein äußerlich, denn gewöhnlich bleiben darin nur wenige Seiten für die altrömische Musikkultur übrig, auf denen Begriffe wie „Unmusikalität", „Dekadenz", „Unfruchtbarkeit", „Gedankenleere" vorherrschend sind. Und dagegen erhebt kaum jemand Einspruch. Denn gefühlsmäßig, nach dem Sprichwort von den im Krieg schweigenden Musen, erwartet schon angesichts der von der Militärmacht Rom geführten jahrzehntelangen Kriege niemand für die „Musenkunst" allzuviel Bewegungsfreiheit, ganz abgesehen davon, daß die Römer selbst ihre historische Aufgabe in dem *regere imperio populos*[1] erblickt haben. Trotzdem ist dieses Schlußverfahren vorschnell: Warum sollten die Römer weniger für die Musik übrig gehabt haben als die hochmusikalischen Spartaner, deren militärische Leistungen zu ihrer Musikübung in keinem Gegensatz standen? Die Verhältnisse sehen sich doch etwas anders an, wenn wir aus der Überlieferung erfahren, wie sich gerade bei den Römern politische und musikalische Interessen verbanden. Beispielsweise geht aus einem Brief Ciceros an seinen Freund Atticus aus dem Jahre 54 v. Chr. hervor, daß die Eroberer systematisch künstlerische Begabungen aus den eroberten Provinzen an sich zogen[2]. Außerdem gab es im römischen Volk genügend Leute, die es vorzogen, morgens durch friedliche Musik anstatt durch militärische Signale geweckt zu werden[3], konnte es sich doch ein Ovid als Römer leisten, frei heraus zu bekennen, wieviel lieber es ihm sei, in Gemütsruhe dazuliegen und Lyra zu spielen, als Wehrdienst zu leisten[4]. Die Betrachtung solcher Zeugnisse ist nötig, weil aus ihnen hervorgeht, wie wenig politisches Sendungsbewußtsein eines Volkes mit kulturellem Versagen zu tun hat. Ebenso deutlich läßt sich hier aber auch wieder einmal die allgemeine Erfahrung machen, daß im Bereich der Geschichte, auch der Musikgeschichte, gefühlsmäßige Vorurteile und rationale Konstruktionen vor den überlieferten Tatsachen kapitulieren müssen.

Denn daß die Musik bei den alten Römern kein Daseinsrecht besessen habe, fügte sich sehr gut in das Gesamtbild, das sich die deutsche Forschung von den Leistungen der Griechen und der Römer seit den Zeiten des Neuhumanismus Humboldtscher Prägung gemacht hatte. Es entsprach einer dem griechischen Wesen stärker zuneigenden, dem römischen Wesen weithin ablehnend gegen-

[1] Virgil, *Aeneis* 6, 847 ff.
[2] 4, 16, 7.
[3] Seneca, *Epistulae* 51, 12.
[4] Ovid, *Epistulae* 3, 117 ff.

überstehenden Grundhaltung der deutschen Gebildeten, unter deren Einfluß noch zu Ende des vergangenen Jahrhunderts eine die deutsche Altertumswissenschaft bestimmende Forschungsrichtung, wie sie sich in dem Namen Friedrich Leo repräsentiert, in den lateinischen Texten weniger den Niederschlag des genuin-römischen Geistesguts, als eine Fundgrube für das Fortwirken der verehrten exemplaria Graeca ausbeutete. Unter diesem den Griechen zugewandten Blickpunkt betrieb damals Hermann Abert seine Forschungen auf dem Gebiet der antiken und mittelalterlichen Musiktheorie. Obgleich Abert die erste große Zusammenfassung von Quellen zum römischen Musikleben für L. Friedlaenders Sittengeschichte leistete, konnte damals der Gedanke, daß die Römer ein hochmusikalisches Volk gewesen sind, noch nicht durchdringen. Im Gegenteil: Sobald ein näheres Bekanntwerden mit der Fülle der Überlieferung einsetzte und ein völliges Fehlen der Musik für Altrom nicht mehr zu vertreten war, verführte das Dogma von der Unmusikalität der Römer dazu, die künstlerische Qualität der bei diesem Volk gehörten und geübten Musik herabzusetzen. Es wurde üblich, von einer niedrigen Bildung der Römer in Gesang und Musik zu sprechen, derzufolge die altrömische Musik vor der griechischen verstummt sein sollte. Es gehörte zum guten Ton, sich über den unermeßlichen Schaden zu entrüsten, den die griechische Musik in Rom genommen haben sollte. Kunstvoller, reich entwickelter Gesang sollte im römischen Theater überhaupt nicht gehört worden sein, vielmehr ein „rhythmisch geordneter Lärm" die musikalischen Bedürfnisse des römischen Publikums völlig befriedigt haben!

Fürwahr, er wurde eine Schreckfigur, dieser angeblich trocken-lederne Römer in der deutschen Forschung! Wir können uns nur damit beruhigen, daß diese Mißgestalt völliger Unkenntnis der wirklichen Quellenverhältnisse ihr Dasein verdankte. Es ist eben keine historische Wahrheit, dieses unveränderlich ernsthafte Rom mit der ewig gerunzelten Stirn, höchstens eine halbe Wahrheit. Welch geistreich unbefangene, spott- und lebenslustige Menschen die Römer sein konnten, wird immer deutlicher erkannt, und es darf nicht mehr übersehen werden, bis zu welchem Grade von Begeisterung und Fanatismus sich gerade Römer auf musikalischem Gebiet hinreißen ließen. Freilich begibt man sich mit der Frage nach der Musikalität eines ganzen Volkes auf das Gebiet der Völkercharakterologie mit ihren Problemen. Indem wir Musikalität für einen Komplex geistiger Erbanlagen halten, die je nach der Gunst der Umwelteinwirkungen ausgebildet werden, setzen wir mangels anderer Beweismittel voraus, daß sich aus Zeugnissen gesteigerter Musiktätigkeit in irgendeiner Weise auf die geistige Veranlagung schließen läßt. Doch gilt es immer zu beachten, in welchem Umfang wir bei den Zeugnissen aus klassischer Zeit noch das als urrömisch zu bezeichnende Erbe antreffen, und wie weit sich von der Musikalität des Individuums auf die des Volkes im ganzen überhaupt Schlüsse ziehen lassen. Andererseits eröffnet die Völkercharakterologie mit dem Begriff des Kontrastideals eine Möglichkeit, um den Hintergrund gewisser römischer Äußerungen

gegen die Musik als das vermeintliche Symptom von Verfallserscheinungen besser zu verstehen, als dies auf den ersten Blick möglich ist, angefangen beim Gravitas-Ideal des alten Cato[1] bis zur antimusikalischen Polemik der christlichen Kirchenschriftsteller.

Bei anderen Einwänden gegen die Musikalität der alten Römer leistet eine Besinnung auf unsere heutige Stellung zur Musik in Deutschland wertvolle Dienste, liefert das moderne Musikleben Vergleichsmaßstäbe. Daß wir Deutsche ein musikalisches Volk genannt werden können, wird niemand mehr bezweifeln, sobald man ihn hinweist auf die Zahl unserer großen Komponisten, auf die lange Reihe berühmter ausübender Tonkünstler, auf den Umfang unserer privaten und öffentlichen Musikpflege, auf die Beliebtheit der Musik im täglichen Leben. Daß jedoch weite Kreise für den Musikerberuf nicht mehr als ein Achselzucken übrig haben, daß unser Sportpublikum das Musikpublikum zahlenmäßig weit übertrifft und daß schließlich auch bei uns manches kritische Wort zur zeitgenössischen Musik ausgesprochen wird, reicht zugestandenermaßen für eine negative Beurteilung der Musikalität unseres Volkes nicht aus. Mehr war aber auch an den Verhältnissen im römischen Musikleben nicht auszusetzen. Wenn das römische Publikum einer Balgerei von Musikern auf der Bühne einmal mehr Interesse zuwandte als ihrem Konzert[2], oder wenn Terenzstücke der Konkurrenz eines Seiltänzers erlagen[3], so muß das noch nicht bezeichnend für den Nationalcharakter gewesen sein. Oder denken wir nur an unsere eigene Stellungnahme zu manchen Erscheinungen der zeitgenössischen Musik! Was würde der Musikhistoriker eines späteren Jahrtausends von unserer heutigen Musik zu berichten wissen, wenn ihm zufällig mehr entrüstete Zensuren statt eines genauen Einblicks in das gängige Konzertprogramm vorlägen? Die Methode mancher moderner Kritiker kommt allerdings diesem Verfahren ziemlich nahe. Wer freilich nur auf die Stimmen hört, die sich über den Verlust eines klassischen Idealzustands beklagen und die Musik ihrer Gegenwart ablehnen, vergißt allzu leicht, daß oft nur Experimente und Auswüchse verurteilt werden. Diese kommen aber in jeder lebendigen Musikkultur vor, und gerade solche Themen haben die größte Aussicht, in den Quellen festgehalten zu werden.

Doch hat sich die moderne Kritik auch Argumente dieser letzten Kategorie nicht entgehen lassen. Führte die Verurteilung der angeblich überdurchschnittlichen Roheit und Derbheit römischen Musikbetriebs nicht mehr zum Ziel, so mußte nun die hochgezüchtete Raffinesse der nur zum Genießerreiz bestimmten Musik einer dekadenten Gesellschaft als kennzeichnender Inbegriff für das römische Musikleben gelten. Was dabei den Genießerreiz anbelangt, so ist nicht zu leugnen, daß sich die Römer keineswegs gescheut haben, sich der Musik zur Freude und Unterhaltung zu bedienen und diesen Standpunkt auch

[1] *Reden*, Fragment 40, 5 bei Macrobius, *Saturae* 3, 14, 9.
[2] Polybios 30, 22, 2.
[3] Prolog zur terenzischen Komödie „Hecyra", 3 ff.

theoretisch zu vertreten. Es ist aber wenig sinnvoll, den Römern mit ihrem angeblichen bloßen Musikgenuß das Griechentum mit seiner Musikethik als leuchtendes Vorbild vorwurfsvoll vorzurücken. Denn die ethische Auffassung war nur eine bestimmte Richtung griechischer Musikanschauungen neben anderen, gegenteiligen. Schließlich sind es auch wieder selbst Römer gewesen, denen das allgemein bildende Anliegen der Musikbeschäftigung vollauf geläufig gewesen ist[1].

Wie steht es nun aber um die von den Kritikern beanstandete Verfeinerung? Sie kam auf jeden Fall der Kunst als Kunst zugute und hielt sie von aller doktrinären Erstarrung fern. Unaufhörlich verfeinerten und erweiterten sich in Rom die musikalischen Mittel und Möglichkeiten, die Pflege der Stimme, die technische Ausgestaltung der Instrumente. Mag hierbei durch Riesenorgeln und -orchester, wie im Pantomimus, manches vergröbert worden sein, so erscheint anderes, wie die Einbeziehung der Vogelstimmen und des Wasserrauschens, auch uns äußerst reizvoll[2]. So erreichte in der römischen Musikgeschichte die seit dem Hellenismus angebahnte Entwicklung der Kunstmusik zu einem selbständigen Eigenbereich mit dem Ziel künstlerischer Höchstleistung ihren Höhepunkt. Die innere und äußere Zwangsläufigkeit einer solchen Entwicklung ist nicht zu übersehen, wohl aber zu beachten, daß sich die einfachen Lieder des Volks und klassisch zu nennende Formen in der Kultmusik und Odenkomposition daneben gehalten haben. Denn ein kritisches Zeiturteil wie das des Quintilian[3] gegen verweichlichende Melodien beweist eher soviel, daß es gerade auch unter den Römern selbst immer Kräfte gab, die das alte musikalische Gut zu erhalten strebten. So wenig wir aber die Musik der modernen Romantik und Neuromantik in der Neuzeit mit ihrer Erschließung völlig neuer Bereiche und ihrer Ausprägung des künstlerischen Individualismus neben den objektiveren Formen der Klassik und Vorklassik missen möchten, so wenig sind wir berechtigt, die hellenistische und römische Musikpflege als Ganzes negativ zu beurteilen. Es hat keinen Sinn, die Auseinandersetzung zwischen einseitig berufsmäßiger, spezialistischer Meisterschaft und allseitig gebildetem Dilettantentum auf dem Rücken der Römer auszutragen.

Wir haben damit die Wege und Abwege kennengelernt, auf denen sich die Forschung im Laufe der Zeit bewegt hat, und die Voraussetzungen erkannt, unter denen sich eine den überlieferten Tatsachen angemessene Antwort finden läßt. Wenn nach einem Worte H. Aberts die Musik von jeher ein besonders getreues Spiegelbild der geistigen Potenz eines Volkes gewesen ist und die Altertumswissenschaft in den vergangenen Jahrzehnten ganz neu das römische Eigengut in den geistigen Leistungen dieses Volkes und die besondere Art der Aneignung des griechischen Lehnguts erkannt hat, so ist es nunmehr an der

[1] Quintilian, *Institutio oratoria* 1, 10, 6.
[2] Gellius, *Noctes Atticae* 1, 2, 2.
[3] *Institutio oratoria* 9, 4, 142.

Zeit, auch in unserer Frage den alten Standort entschlossen zu verlassen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, daß hier die französische und belgische Musikforschung sich stets den Blick frei halten konnte und Männer wie F. A. Gevaert und Th. Reinach schon früh unserem Problem viel positiver gegenüberstanden. Auch muß anerkannt werden, daß den deutschen klassischen Philologen O. Jahn und A. Elter entscheidende Beiträge zu seiner positiven Lösung verdankt werden. Standen Abert und seine Nachfolger zu sehr unter dem alten idealisierenden Vorurteil für die Griechen, als daß sie es hätten unterlassen können, die Zeugnisse des römischen Musiklebens an der alten Ethoslehre zu messen, so ist neuerdings in dem französischen Musikologen A. Machabey ein bedeutender Sachkenner hervorgetreten, der aus der Betrachtung der erhaltenen Zeugnisse, vornehmlich der römischen Redner, eine völlig andere Einstellung gewonnen hat[1].

Schreitet man auf dem von Machabey eingeschlagenen Wege fort und betrachtet man die Gesamtheit der uns heute noch erhaltenen Quellen zum Musikleben der alten Römer, so ergibt sich als erster, summarischer Befund, daß an weit über 4000 Stellen in der lateinischen und auch griechischen Literatur von der Musik im alten Rom die Rede ist. Mögen die einzelnen Zeugnisse je nach Zusammenhang und Herkunft von unterschiedlichem Wert sein, so wird doch schon durch dieses vorläufige Ergebnis deutlich, daß die maßgeblichen Schriftsteller Roms die Musik stark beachteten. Verteilt man nun die einzelnen Nachrichten auf die verschiedenen Lebensgebiete, orientiert man sich über die Bedeutung der Musik bei den Römern im Kultus, im Militärwesen, im Theater, im Alltag, in der privaten Kunstpflege, in der Bildungstheorie und in der Frühzeit der christlichen Kirche des Westens, überblickt man die vielen Erwähnungen musikalischer Gegebenheiten bei Grammatikern, Rhetoren, Historikern und Dichtern, so wird vollends ersichtlich, daß es im alten Rom, abgesehen von dem auch uns geläufigen Verbot des *in foro cantare*[2] so gut wie kein Lebensgebiet gegeben hat, in dem Musik keinen Raum gefunden hätte. Vom vielgestaltigen kultischen Leben in den jahrhundertelangen Zeiträumen römischer Geschichte, bei dem die Musik die Stufenleiter von der „magischen" bis zur „ästhetischen" Stufe erstieg, bis hin zu primär militärischen Zwecken in der Kriegführung, vom täglichen Privatleben der Römer bis hin zu den öffentlichen Theater- und Festspielen auf der Bühne und in der Arena, ja bis zum kultischen Staatslied eines Horaz bei der Säkularfeier des römischen Weltreichs wäre ein Leben ohne die verschiedensten Formen musikalischer Betätigung im alten Rom nicht zu denken.

Auch bei der Beurteilung des Tanzes müssen wir über die von Cicero im Eifer einer Advokatenrede hingeworfene verharmlosende Bemerkung *nemo fere*

[1] In der Revue de musicologie XIX, 1935, S. 65 ff., 129 ff., 213 ff. und XX, 1936, S. 1 ff.

[2] Cicero, *De officiis* 1, 40, 145.

saltat sobrius, nisi forte insanit[1] hinauskommen und feststellen, daß die Römer wie die Griechen Kriegs-, Kult- und Arbeitstänze, bei Fest und Spiel Volkstänze pflegten und im Bühnentanz sicherlich Höchstleistungen erreichten. Wenn die Römer ein Volk der Praxis gewesen sind, so haben sie wohl auch auf diesem Gebiet mehr Gewicht auf die technische Ausführung als auf die tiefere ethische Begründung des Tanzes gelegt. So vervollständigen Nachrichten von Tanzschulen und prominente Namen von Tanzlustigen aus der römischen Gesellschaft das Bild. Moderne Forscher wie B. Warnecke[2] und E. Wüst[3] haben deshalb auch in diesem mit der Musik aufs engste verbundenen Bereich das von C. Sachs vertretene, dem angeführten Cicerozitat nachgesprochene Urteil aufgegeben.

Oben waren zwei besondere Schwierigkeiten angedeutet worden, welche die Frage nach der Musikalität eines ganzen Volkes mit sich bringt, nämlich die Gefahr voreiliger Fehlschlüsse vom Individuum auf die Allgemeinheit und die bei der herrschenden Quellenlage leicht mögliche Übertragung später wirkender Fremdeinflüsse auf unsere Anschauungen vom ursprünglichen Veranlagungsbestand. Sie lassen sich am ehesten damit umgehen, daß man sich nicht mit Zeugnissen individueller Art begnügt, sondern auf allgemeiner gültige beruft, und daß man neben den häufigeren Quellen aus klassischer Zeit möglichst frühzeitige heranzieht sowie solche aus Bereichen, die fremden Einflüssen gegenüber am widerstandsfähigsten sind.

Vorangestellt seien Zeugnisse individuellen Charakters: Zu den musikalischen Äußerungen einzelner Menschen gehört es, wenn sie in Augenblicken der Sorglosigkeit und Unbeschwertheit unbewußt Melodien vor sich hinsingen und -summen. Man muß es einen glücklichen Zufall nennen, wenn selbst über diese Gewohnheit für die Römer etwas aus der Überlieferung zu gewinnen ist. Aber Horaz unterstreicht damit seine Ahnungslosigkeit bei einem Spaziergang im Sabinerwald[4], und Petron läßt einen Wartenden seine Langeweile so vertreiben[5]. In christlicher Sphäre schließlich holte sich Licentius einen Verweis dafür, daß er ohne Andacht an unpassender Stelle einen Gesang aus der Schrift anstimmte[6]. Nehmen wir hier hinzu, daß nicht wenige Römer schon mit jener merkwürdigen Erscheinung Bekanntschaft machten, bei der einen eine bestimmte Melodie unausgesetzt verfolgt[7], daß manche gemeint haben, den ganzen Tag Musik hören, üben oder komponieren und auch sonst dauernd mit den Fingern irgendwelche Takte trommeln zu müssen, zu denen sie die Musik gerade

---

[1] Rede *pro Murena* 6, 13.
[2] Art. *Tanzkunst* in der *Realenzyklopädie* von Pauly-Wissowa.
[3] Art. *Pantomimus* ebd.
[4] *Ode* 1, 22, 9 ff.
[5] Kap. 62, 4. Ein weiteres Beispiel bei den *Scriptores Historiæ Augustæ: Aelii Spartiani Aelius* 4, 2.
[6] Augustin, *De ordine* 1, 8, 22.
[7] Lukrez, *De rerum natura* 4, 971 ff.

im Kopf hatten oder vor sich hinsangen[1], – man könnte beides „Melomanie" und vielleicht „Musomanie" nennen –, so ist das äußerst bedeutsam.

Aber, wie betont, es handelt sich um individuelle Zeugnisse, die allein nicht allzuviel beweisen würden, wenn sie nicht eine Ergänzung fänden durch Nachrichten, in denen die alten Römer als Gesamtheit auftreten. Gerade hier aber begegnen sie uns als feine Musikkenner und erfahrene Musikkritiker. Manche erkannten am ersten erklingenden Tibiaton schon das Stück, das gespielt werden sollte[2], und dasselbe feine rhythmische Formgefühl des römischen Publikums, das die Rhetorik stets berücksichtigen mußte, erstreckte sich auch auf die Musik. Gerade aus den Anweisungen der theoretischen Redelehre erfahren wir, mit welcher erstaunlichen Aufmerksamkeit des Publikums auf das Formale nicht nur die Ensemblespieler, sondern jeder solistisch Auftretende zu rechnen hatte. Das römische Publikum ließ sich nicht alles einfach vorsetzen, sondern beobachtete die Virtuosen äußerst kritisch[3]. Rhythmische Ungenauigkeiten wie Quantitätsfehler forderten die lautesten Mißfallenskundgebungen heraus[4]; über vollendete musikalische Gestaltung konnte sich das Publikum enthusiastisch freuen[5]. Cicero sagt selbst[6], das römische Publikum könne weder Takt noch Rhythmus bewußt erlernt haben und vermöge sich deswegen nicht verstandesmäßig Rechenschaft über störende Empfindungen zu geben. Also müsse ihm *ipsa natura* die Fähigkeit genauer Tonlängen- und Tonhöhenbestimmung ins Ohr gelegt haben. Dionys von Halikarnass, ein Grieche, bestätigt genau das, was den Römern von der Forschung immer wieder abgesprochen wurde, nämlich einen gewissen allgemeinen guten musikalischen Geschmack[7]. Doch läßt sich nicht behaupten, die Masse hätte einen Geschmacksterror ausgeübt, denn wir haben Zeugnisse von einem ganz wachen Bewußtsein der Aulos- und Kitharasolisten für die Notwendigkeit, *suo, non multitudinis arbitrio* zu musizieren[8].

So viel muß an dieser Stelle von individuellen wie allgemeinen Zeugnissen genügen. Unsere Beweiskette schließt sich, wenn es gelingt, auch in der historischen Dimension stärker in die Frühzeit vorzudringen. Hier verdienen Nachrichten von alten Kultgesängen der Salier und Arvalbrüder, vom Neniengesang am Grabe Verstorbener Beachtung, erhält sich doch in der kultischen Tradition uraltes Erbe. Wir kennen die wichtigsten Anlässe, bei denen im römischen Kultus Lieder gesungen wurden; schon früh gab es Bittlieder der Knaben

[1] Seneca, *Dialogi* 10, 12, 4.
[2] Cicero, *Lucullus* 2, 7, 20 u. 2, 27, 86.
[3] Cicero, *De oratore* 3, 25, 98.
[4] Ebd. 3, 50, 196; vgl. *Paradoxa Stoicorum* 3, 26.
[5] *Columella* 12, 2.
[6] *Orator* 51, 173; ähnlich Quintilian, *Institutio oratoria* 9, 4, 10: „natura ducimur ad modos", vgl. Varro, *Menippeische Satiren*, Fragment 362.
[7] *De compositione verborum* 11, 55: *φυσική τις ἁπάντων . . . οἰκειότης πρὸς ἐμμέλειάν τε καὶ εὐρυθμίαν.*
[8] Cicero, *Tusculanae disputationes* 5, 36, 104.

und Mädchen bei Sühnefeierlichkeiten, Fürbittlieder um Regen, Lieder zur Abwendung von Krankheit und sonstiger Gefahr, Bittlieder für Frieden und ein gutes Jahr, Lieder zur Versöhnung mit den Gottheiten[1]. Daneben erforderten Opfer der verschiedensten Arten in den verschiedensten Kulten stets Musik, die auf alte Zeiten zurückgehen dürfte. Ferner ist das Auftreten des musikalischen *Versus quadratus* schon in den ältesten Zeiten in Rom ein wesentlicher Hinweis auf Musikalität als genuin römische Eigenschaft, wie ja übrigens die Römer selbst sich ihre eigene Urzeit keineswegs musiklos vorstellten. Daß durchaus nicht alle Instrumentenbezeichnungen im Lateinischen griechische Fremdwörter darstellen, muß erwähnt werden. Außerdem gibt von der musikalischen Begabung der alten Römer ganz eindeutige Kunde die Verwandlung griechischer Dialoge in lateinische Lieder durch Bühnenautoren wie Plautus, der damit den musikalischen Anforderungen des römischen Publikums schon lange vor der augusteischen Zeit nachzukommen suchte. Auf ziemlich frühe Zeiten dürften daher auch die in den Quellen erwähnten Volkslieder zurückgehen, die Lieder der römischen Handwerker und Sklaven, der Bauern, Hirten, Seeleute, der Walker, Fischer, Soldaten, die Serenaden von Liebhabern, die Ahnenlieder, Tischlieder, Spottlieder, Schlaflieder, Kinderlieder, von denen die Überlieferung berichtet[2].

In soziologischer Hinsicht können unsere Betrachtungen ebenfalls ausgedehnt werden. Vertreter aller Bevölkerungsschichten waren von der Neigung zur Musik erfaßt, als bloße Hörer, als Dilettanten oder gar Virtuosen. Und die Hauptstadt des Weltreichs hörte wirklich solche Virtuosen in beträchtlicher Zahl, die führenden der damaligen Welt. Wie freilich viel Licht große Schatten wirft, so waren auch alle jene nur brotverdienenden und alle möglichen irrlichternden Existenzen, die nur am Rande zur Musik ein Verhältnis haben mochten, zahlreich vertreten. Bezeichnend sind Beispiele für die Wertschätzung musikalischer Sklaven, die auch die Schranken gesellschaftlicher Trennung durchbrach. Zu den aus der Geschichte bekannten römischen Persönlichkeiten, die in der Musik dilettierten, gehörte nach Sulla, Antonius, Caligula, Nero noch eine ganze Reihe von Imperatoren. Seitdem Sänger wie Tigellius als angesehene Mitglieder in den Kreisen des Caesar und des Augustus verkehrten und Horaz von dort den Auftrag zu seinem *Carmen saeculare* erhalten hatte, erfuhr die Musik am römischen Kaiserhof die reichste Förderung. Die Beschäftigung mit der *musica* als einer der *artes liberales* gehörte schon in terenzischer Zeit, generell mindestens seit Varro zum Bildungsgang eines vornehmen Römers, was mit der Verleihung des Bürgerrechts an die Lehrer der *artes* durch Caesar unterstrichen wurde. Von diesem Vertrautsein mit der Musik zeugt wiederum reicher Niederschlag im poetischen und prosaischen Sprach-

[1] Horaz, *Epistulae* 2, 1, 132 ff.

[2] Hierzu vergleiche man F. Marx, *Römische Volkslieder*, Rheinisches Museum 78, 1929, S. 398 ff.

material; nicht von ungefähr wurden Vergleiche aus dem Musikleben so häufig gebraucht. In Augustin schließlich scheint die Musikbetrachtung innerhalb des lateinisch sprechenden Abendlandes ihren Gipfel erreicht zu haben.

In welchem Maße sind nun aber Römer selbst als wirkliche musikalische Schöpfer hervorgetreten? Ohne die Kenntnis einer römischen Melodie oder Note, ohne jede Möglichkeit des Vergleichs von römischer und griechischer Kunstmusik wird sich diese Frage nicht befriedigend lösen lassen. Sicher vermuten wir mit Recht, daß eine weltoffene Aneignungsfähigkeit bei den Römern wie im poetischen Bereich, so auch hier zu großen schöpferischen Leistungen den Grund gelegt hat. Aber wir sind ganz auf sekundäre Quellen angewiesen. Wohl wurde Rom das Sammelbecken der verschiedensten Nationalmusiken, doch sind unter den Römern mindestens drei, jeder in seiner Art auf bedeutende Weise, musikalisch als Schöpfer hervorgetreten: Horaz, der Kaiser Nero und Ambrosius. Daß es eine eigenständige römische Musik gegeben hat, bezeugt bei voller Berücksichtigung der Ironie, mit der der Autor Geschmacklosigkeiten neureicher Emporkömmlinge geißelt, vor allem jene Stelle im Roman des Petron, wo Trimalchio sich brüstet, er habe seinen Choraulosbläser beauftragt, *Latine cantare*[1]. Da nach dem Zusammenhang der Stelle der Nachdruck auf dem Unterschied zur griechischen Kunst liegt, ein lateinischer Text aber für einen Blasmusiker nicht in Frage kommt, kann nicht daran gezweifelt werden, daß hier auf eine genuin lateinische Musik Wert gelegt wird.

Von Horaz wurde eine musikalische Lyrik als bewußt eigene römische Kunstleistung geschaffen, so daß sich in ihm dichterische und musikalische Klassik der Römer vereinigen. Würde die Musikgeschichte darin umlernen, anstatt des Kaisers Nero mit seinem verstiegenen Gebaren den Musikmeister des augusteischen Imperiums, Horaz, den Schöpfer des Säkularlieds, als den Repräsentanten des gesunden römischen Musiklebens herauszustellen, so wäre schon viel gewonnen. Bei Horaz ist es vor allem bedeutsam, wie das Bewußtsein, daß seine Oden eine musikalische Schöpfung gewesen sind, in der Tradition des Abendlandes nie untergegangen ist. So häufig und mit solch spürbarer Begeisterung redet Horaz selbst in den Oden von seiner Leier und von seiner mit diesem Instrument verknüpften musikgeschichtlichen Leistung, daß wir ihm wörtlich glauben müssen. Er rühmt sich, als erster die äolische Liedkunst mit den in Italien gebräuchlichen Musikweisen vereinigt zu haben[2]. Gerade, wenn man bedenkt, daß die sapphische Strophe und andere lyrische Maße schon vor Horaz in Rom eingeführt waren, läßt sich der Anspruch des Horaz auf Originalität am besten damit erklären, daß in seinen Oden, deren strophische Form in dieselbe Richtung weist, jetzt durchweg Musik zum Text hinzukam. So allein wird aber auch der Stolz des Römers auf seine nationale Musik recht verständlich, der sich in Begriffen dokumentiert wie *Latinus fidicen*[3],

[1] *Petron,* Kapitel 53, 13.
[2] *Ode* 3, 30, 12 ff.
[3] Horaz, *Epistulae* 1, 19, 32 f.

Romanae fidicen lyrae[1], *plectro Italo*[2], *verba fidibus modulanda Latinis*[3], *carmina Romanis etiam resonantia chordis*[4], *cantus Latius*[5] und *strepitus fidis Latinae*[6]. Doch sind wir nicht nur auf Horaz angewiesen, auch nicht auf den berühmten und beliebten Catull allein[7]. Lieferte doch ein bei Gellius[8] genannter Rhetor bei einem Gastmahl den Beweis, daß nicht nur Catull und Calvus als Liederdichter es mit Anakreon und Sappho aufnehmen konnten, sondern daß sich selbst unter den älteren lateinischen Dichtungen Stücke fanden, deren musikalische Schönheit alles in beiden Literaturen Konkurrierende übertraf! Hierher gehört auch, daß zu den musikalischen und musikalisch gebildeten Menschen Roms neben den genannten und anderen Dichtern mit Sicherheit Lukrez und Virgil, Tibull, Ovid und Statius zu rechnen sind.

Wir erkennen, wie sich infolge des Fehlens direkter Quellen das ganze Bild des römischen Musiklebens für uns aus vielen, meist kurzen und oft nur in ihrem Zusammenhang verständlichen Einzelheiten zusammensetzt; und doch, wohin wir auch blicken, es ist ein einheitliches Ganzes. Die lateinische Sprache war geeignet, die feinsten Nuancen der tonalen Bewegung wiederzugeben, sei es, daß Dichter sie lautmalend verwandten, sei es, daß sie für Wissenschaftler die Begriffe zu liefern hatte, können wir doch bei Cicero[9] und Plinius[10] lernen, wie die alten Römer ein Ritardando, Crescendo, Decrescendo, A tempo zu bezeichnen pflegten, welche Ausdrücke bei ihnen für Staccato und Legato, für Triller und Fermaten üblich waren. Das römische Militär kannte den Gleichschritt und das Marschieren und Singen zum Takte der Musik neben bloßen Signalen, worauf bereits A. Müller[11], über F. Behn hinausgehend, hingewiesen hatte. In der Schilderung eines römischen Rückzugs, bei dem die Römer als Kriegslist ihren Trompetern ein trochäisches Stück zu blasen gaben, beweist das Wörtlein „τι" in dem Ausdruck „τροχαῖόν τι συμβοήσαντες"[12], daß es mehrere Märsche dieser Art gegeben haben muß. Gerade auch in der übertreibenden Form der Anekdote wird manches von der Bedeutung der Musik im römischen Leben deutlich, und mythologische Erzählungen lebten intensiv in den aus der realen Klangwelt herstammenden Vorstellungen[13]. Der alte Glaube an die Macht der Musik spricht aus sehr zahlreichen Nachrichten. Die vielfachen musikali-

[1] Horaz, *Ode* 4, 3, 23.
[2] *Grammatici Latini*, ed. Keil VI, S. 262, Zeile 16.
[3] Horaz, *Epistulae* 2, 2, 143; ähnlich 1, 3, 12.
[4] *Laus Pisonis*, Vers 241, bei E. Baehrens, *Poetae Latini Minores*, I, S. 221 ff.
[5] Statius, *Silvae* 4, 7, 7.
[6] Persius, *Saturae* 6, 4.
[7] Den Gesang catullischer Lieder bezeugt Horaz, *Satiren* 1, 10, 18 f., vgl. O. Jahn, Hermes II, 1867, S. 422.
[8] *Noctes Atticae* 19, 9, 9 ff.
[9] *De oratore* 3, 26, 102.
[10] *Naturalis historia* 10, 29, 81.
[11] *Zur Verwendung der Musik im römischen Heer*, Philologus 73, 1914–16, S. 154 ff.
[12] Dio Cassius, *Hist. Rom.* 56, 22, 3 f.
[13] Martial, *Liber spectaculorum* 21, 1 ff.

schen Themen der bukolischen Dichtung der Römer hatten ihren Vergleichspunkt nicht nur in der literarischen Tradition, sondern auch im Leben selbst, und wenn Jenseitsvorstellungen stets geheimste Sehnsüchte eines Volkes verraten, so ist es für uns wichtig, daß der römische Nationalheros Aeneas das Elysium als ein Reich der Musik betritt[1]. Manche Einzelheiten werfen ganz bezeichnende Lichter auf unser Problem, etwa wie bei Varro Musikgegner mit Humor abgefertigt werden, wie die Römer selbst Rufe der Straßenhändler und Bettler als Melodien musikalisch empfanden, oder wie die außergewöhnliche Vorliebe des römischen Publikums für die Orgel entscheidend wurde für die Verbreitung und weitere Entwicklung dieses Instruments. Sollte diese Aufzählung verschiedenster Einzelfakten andeuten, daß wir aus der Literatur über die verschiedensten Gegebenheiten des römischen Musiklebens sehr genau Bescheid wissen, so wird man auf der anderen Seite verstehen, daß hier nicht näher auf das Einzelne eingegangen werden kann.

Jedoch eine wichtige Folgerung muß noch aus dem Dargelegten gezogen werden: Völlig verfehlt war die Meinung, die christliche Kirchenmusik hätte in Rom ein musikalisches Vakuum auszufüllen gehabt. Im Gegenteil: Einzelheiten, wie das Fortleben der Nenien und Serenaden, zeigen die Festigkeit des antiken Erbes, ja, lateinisch schreibende kirchliche Autoren wie Augustin empfanden den Widerstreit zwischen musikalischem Gefühl und asketischer Anschauung in ihrem eigenen Innern. Wie zäh sich das einmal im Volk verbreitete musikalische Gut bei den Römern hielt, handelte es sich nun um ausgesprochene Volkslieder oder um Bühnenschlager, sehen wir noch deutlich an der dagegen ankämpfenden Polemik der Kirchenschriftsteller, die sich immer wieder bemühten, diese unerwünschte altheidnische Konkurrenz zum geistlichen Kirchengesang auszuschalten[2]. Wenn gar ein Verfasser solcher Lieder gelegentlich selbst im Kloster lebte[3], wenn weltliche Musik in die Bereiche des kirchlichen Lebens eindrang[4], so eröffnen sich hier Ausblicke auf eine viel engere Wechselwirkung von weltlicher und geistlicher Musikpflege, auf eine viel intensivere Auseinandersetzung von kirchlicher Musik mit dem vorhandenen musikalischen Bestand, als dies Vertreter der Anschauung von der Herkunft der abendländischen Kirchenmusik aus der Synagoge bisher annahmen. Daß jene heidnischen Volkslieder mit ihren Melodien so schnell nicht auszurotten waren, wird durch die wiederholt dagegen noch in späteren Jahrhunderten ergangenen Konzilsbeschlüsse nur zu deutlich. Besser als abmahnende Predigten fruchtete sicherlich das Unterlegen frommer Texte unter die alten Melodien[5]; was besagt dieses Verfahren

[1] Virgil, *Aeneis* 6, 645 ff.

[2] Vergleiche hierzu J. Quasten, *Musik und Gesang in den Kulten der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, Münster 1930.

[3] Venantius Fortunatus, *Vita Radeg.* 36, 82 (*Monumenta Germaniae Historica, Auctores antiquissimi* IV).

[4] Augustin, *Sermones* 311, 5.

[5] Cassiodor, *Historia ecclesiastica* 8, 6 (*Patrologia Latina*, Bd. 69).

der Kontrafaktur aber anderes, als daß die alte römische Musik weiterlebte?

Fassen wir unsere Ergebnisse zusammen, so kann der Musikgeschichte diese bedeutende Verbreitung der Musik im alten Rom nicht gleichgültig sein, denn sie gewinnt dabei eine viel breitere historische Grundlage für die Frage nach der Herkunft und den Wurzeln der christlichen Kirchenmusik des Abendlandes und der musikalischen Begabung des neuzeitlichen Italieners. Wir erkennen immer deutlicher, daß im alten Rom eine so weitgehende Verbreitung und Wertschätzung der musikalischen Kunst stattgefunden hat, wie sie niemals einem unmusikalischen Volk allein durch fremde Einflüsse aufgenötigt worden sein kann, sondern wie sie als Ausdruck nationaler Veranlagung gewertet werden muß. Da aber zu dieser ererbten Begabung ein hoher Grad von Aneignungsfähigkeit für die Errungenschaften fremder Musikkulturen hinzutrat, wurde Rom das Zentrum, zu dem die Vertreter der verschiedensten Musikkulturen des Weltreichs hereinströmten. Die Wechselwirkungen, die sich bei dem angeregten musikalischen Austausch ergeben haben, können wir nicht im einzelnen kontrollieren, doch sind sie hier ebenso selbstverständlich eingetreten wie auf den übrigen Gebieten der Kultur[1]. Eine solche Neuorientierung auf musikhistorischem Gebiet ist aber nicht möglich, ohne daß gleichzeitig die Altertumswissenschaft eine Erweiterung ihrer Gesichtspunkte erfährt, bei der das überholte einseitige Bild eines nur gravitätischen Römers seine notwendige Ergänzung in dem des sich lebhaft äußernden, heftig gestikulierenden, begeistert singenden und tanzenden Südländers erhält. Indem wir in dieser Spannung zwischen erstrebter *gravitas* und erlebter *ars ludicra* eine Ursache fruchtbarer Dynamik im römischen Leben erblicken, glauben wir, das Römertum in seinem Wesen richtiger als bisher zu verstehen[2].

---

[1] O. Weinreich, *Antike und frühchristliche Kultmusik*, Archiv für Religionswissenschaft 33, 1936, S. 381 ff.

[2] Meine von O. Weinreich angeregte Arbeit über *Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer* erscheint voraussichtlich im Umfange von etwa 700 Seiten in der Reihe der „Tübinger Beiträge" im Verlag Kohlhammer in Stuttgart.

Die Verfasser der Beiträge

Heinrich Husmann. Geboren 1908 in Köln; Schüler von Friedrich Ludwig, Johannes Wolf und Arnold Schering; 1932 Dr. phil. Berlin. Nach Dozententätigkeit in Leipzig seit 1949 Professor der Universität Hamburg und Leiter des dortigen Musikwissenschaftlichen Instituts.

Hans-Heinz Dräger. Geboren 1909 in Stralsund, studierte in Berlin bei Friedrich Blume, Erich M. von Hornbostel, Curt Sachs und Arnold Schering; 1937 Dr. phil. Berlin. Nach Lehrtätigkeit an der Universität Greifswald Professor an der Humboldt-Universität Berlin, jetzt Vertreter der Systematischen Musikwissenschaft an der Freien Universität Berlin.

Hans Ludwig Schilling. Geboren 1927 in Mayen (Rhld.); Kompositionsunterricht bei Paul Hindemith in Zürich und Harald Genzmer in Freiburg i. Br.; musikwissenschaftliches Studium bei Hermann Zenck und Wilibald Gurlitt in Freiburg i. Br.

Hugo Sočnik. Geboren 1889 in Berlin; Klavierschüler von Max Reger, studierte Musikwissenschaft bei Hugo Riemann; 1937 bis 1945 Direktor der Landesmusikschule Danzig.

Günther Wille. Geboren 1925 in Stuttgart; studierte klassische Philologie bei Otto Weinreich und Wolfgang Schadewaldt an der Universität Tübingen; 1951 Dr. phil. Tübingen. Seither Assistent am Philologischen Seminar der dortigen Universität.

Vergils Aeneis in der Musik von Josquin des Prez bis Orlando di Lasso

von

HELMUTH OSTHOFF

Die mehrstimmige Vertonung klassisch-lateinischer Dichtung um 1500 ist das sinnfällige Beispiel für den Einstrom der Renaissance-Tendenzen in das Gebiet der Musik. Während die Anwendung des Begriffes „Renaissance" auf den zentralen Bereich der polyphonen kirchlichen Tonkunst dieser Epoche mit großen inneren Schwierigkeiten verknüpft ist und nur in begrenztem Maße möglich erscheint, kann der musikalische Vorstoß zur klassischen Latinität nur in Verbindung mit der Kulmination der humanistischen Welle um 1500 interpretiert werden. Dabei müssen aber in der Musik zwei Strömungen scharf auseinandergehalten werden: die formale, wesentlich auf die Bewältigung der metrischen Probleme abzielende Odenvertonung, welche von gelehrten deutschen Humanisten ihren Anstoß, ihre Zielsetzung und Methode empfing, und andererseits eine zweifellos von Italien ausgehende, ihrem Wesen nach expressive Richtung, die, frei von dem Zwang der Metrik, vor allem Kernstellen der altrömischen Epik in ihrem Ausdrucks- und Symbolgehalt musikalisch zu erfassen versuchte.

Im ersteren Falle waren historisierende und propagandistische Tendenzen maßgebend: der Wunsch, insbesondere die kleineren lyrischen Gattungen der römischen Antike (dabei in erster Linie die Oden des Horaz)[1] durch Neuschaffung der Musik wieder in der Form zu besitzen, wie sie nach Meinung der deutschen Humanisten im Altertum zum Vortrag gelangt waren, zum anderen die Absicht, damit die Aneignung und Verbreitung dieser Literatur an Schulen und Universitäten zu fördern. Auf die Geschichte dieser Bewegung, die in ihrem späteren Verlauf eine allmähliche Verwässerung der ursprünglichen Programmatik und Methodik zeigt, braucht hier nicht näher eingegangen zu werden, weil dafür bereits zahlreiche Untersuchungen vorliegen, welche dieses Gebiet genügend aufgehellt haben[2]. Die Musik verharrte bei diesen „philologischen"

[1] Auch Stellen aus der Epik blieben nicht ausgeschlossen.

[2] Genannt seien neben der grundlegenden Studie von R. von Liliencron, *Die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des 16. Jahrhunderts* (Vjschr. f. Mw.

Versuchen, die ihren Höhepunkt mit den Beiträgen eines Paul Hofhaimer und Ludwig Senfl im vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts erreichten, in einer durchaus untergeordneten, dienenden Rolle. Maßgebend war das Versschema, und als Resultat ergaben sich kleine homophon-akkordische Cantus firmus-Sätze, bei denen der Komponist den Regeln des Contrapunctus simplex folgte, aber lediglich zwei Notenwerte für die Darstellung von Längen und Kürzen gebrauchte. Dieses Verfahren scheint außerhalb der deutschen Länder keine Nachahmung gefunden zu haben.

Bei den größer ausgeführten Vertonungen altlateinischer Dichtungen durch franko-niederländische und italienische Komponisten spielt demgegenüber das Metrum die geringste, die innere Substanz der Texte dagegen die ausschlaggebende Rolle. Die erhaltenen Denkmäler zeigen, daß die Musiker sich der verschiedensten Mittel bedienten, aber vorzugsweise motettischen Vorbildern folgten und dementsprechend auch bei dem formalen Aufbau motettische Proportionen zugrunde legten. Daneben verdienen besondere Beachtung einzelne Sologesänge mit instrumentaler Begleitung, die schon wie eine Vorahnung der begleiteten Monodie um 1600 erscheinen. Steht bei den metrischen Sätzen aus der Sphäre des deutschen Humanismus Horaz im Mittelpunkt, so beziehen sich hier die weitaus meisten Werke auf Dichtungen Vergils, und unter diesen vor allem auf seine Aeneis. Vergils Werk war über das ganze Mittelalter hin lebendig geblieben[1]. Er galt als der König der Klassiker. Schon die Musik des Hochmittelalters ging an seinen Dichtungen nicht vorüber; Zeugnis dessen sind verschiedene Handschriften, die Melodien zu Stellen aus der Aeneis enthalten[2]. Aber die eigentliche Epoche der Vergil-Vertonung begann erst um 1500. In der deutschen Humanistenmusik spielen Vergiltexte nur eine bescheidene Rolle. Am beliebtesten waren offenbar die Anfangsverse der Aeneis: „Arma virumque cano" usw., die unter strenger Beachtung des Metrums von Paul Hofhaimer, Ludwig Senfl, Benedict Ducis u. a. vertont wurden. Sehr viel zahlreicher und bedeutsamer sind demgegenüber die Vergilkompositionen, welche franko-niederländische und italienische Komponisten neben verschiedenen anonymen Musikern von der Zeit des Josquin des Prez bis zu Orlando di Lasso hin schufen. Berühmte Stellen der Aeneis stehen im Vordergrunde, darunter vor allem Didos Todesmonolog „Dulces exuviae", für den wir zumal aus der Zeit um 1500 auffallend viele Vertonungen besitzen. Es geht hier nicht einfach um die Musikalisierung von Versen der klassischen Dichtung, sondern die meisten dieser Kom-

---

III, 1887), vor allem H. J. Mosers Monographie *Paul Hofhaimer* (1929) und A. Prüfers *Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts* (1890).

[1] Über die Nachwirkung Vergils vgl. D. Comparetti, *Virgilio nel medio evo*, Nuova Edizione a cura di G. Pasquali, 2 Bde., Florenz 1943/46 und V. Zabughin, *Vergilio nel rinascimento italiano*, 2 Bde., Bologna 1921/23.

[2] J. Combarieu, *Fragments de l'Enéide en musique d'après un fragment inédit*, Paris 1898. – F. Ludwig in Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, 1924, S. 130.

positionen lassen, wie schon betont, interpretierende oder expressive Tendenzen erkennen, wie sie in dieser Art der Musik über weltliche Themen bis dahin fernlagen. Bemerkenswert ist vor allem die Konzentration auf die Gestalt der unglücklichen Karthagerkönigin in ihrer tödlich enttäuschten Liebe zu dem Trojanerfürsten Aeneas. Die musikalische Spiegelung ihrer Verzweiflung, ihres Zorns, ihres Abschieds vom Leben ist das zentrale Thema dieser Werkgruppe. Diese Spiegelung menschlich-seelischer Affekte und Leiden liegt auf derselben Ebene, die Josquin mit seinen biblischen Lamento-Motetten „Planxit autem David", „Absalon fili mi", „Lugebat David Absalon", auch der Hiob-Motette „Responde mihi"[1] erreichte. Es sind Beispiele für die sich allmählich vollziehende Humanisierung der Musik, hier noch gebunden an die biblische Sphäre, dort inspiriert von antiker Dichtung.

Hatte schon Ambros in seiner „Geschichte der Musik" auf einzelne Vergil-Motetten des 16. Jahrhunderts hingewiesen, so bot Hans Joachim Moser dazu in verschiedenen Studien wichtige Ergänzungen[2]. Unabhängig von Moser legte Oliver Strunk eine sehr viel größere Liste der einschlägigen Werke in seiner hervorragenden Arbeit „Vergil in Music"[3] vor, welche einen Überblick über die gesamte Vergil-Vertonung vom Mittelalter bis zur Neuzeit vermittelt. Aber auch diese Liste ist für den hier zu behandelnden Zeitraum nicht vollständig und bedarf der Ergänzung. Überdies hatte die thematische Ausweitung bei Strunk zur Folge, daß der Verfasser den analytischen und quellenkritischen Fragen, soweit sie die Denkmäler des 16. Jahrhunderts betreffen, nur in sehr begrenztem Maße nachgehen konnte. Hier greift die vorliegende Studie ein, die das Ziel verfolgt, die Werkgruppe von Josquin des Prez bis Orlando di Lasso an Hand der weit verstreuten Quellen nach äußeren und inneren Kriterien zu ordnen und zu interpretieren. Anschließend daran soll versucht werden, für die Frage, woher der Anstoß zu dieser Richtung der Vergil-Vertonung kam, einen neuen Ansatzpunkt zu gewinnen.

---

[1] Unter Josquins Namen ist die Motette allerdings wohl nur überliefert in Salblinger-Ulhards *Concentus octo, sex, quinque et quatuor vocum* von 1545, während sie anonym im Chorbuch C des Gemeindearchivs Leiden (S. 272) begegnet.

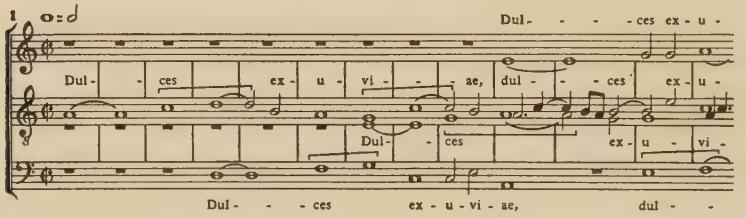
[2] Vgl. Mosers Ausführungen in der Kritischen Gesamtausgabe der Werke Martin Luthers, Bd. 35, Weimar 1923, S. 538 ff., sowie desselben Verfassers *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums*, 1931, und *Didonis novissima verba in der Musik* in „Gymnasium", Zs. für Kultur der Antike und humanistische Bildung, Jg. 58 (1951), S. 322 ff.

[3] The Musical Quarterly, Vol. XVI (1930).

I. Dulces exuviae (Aen. IV, 651 ff.)

Zu der stilistisch ältesten Schicht um 1500 gehören die vierstimmigen Sätze von Josquin des Prez[1], Jean Verbonet[2], Jean Mouton[3] und Marbriano de Orto[4] sowie vier anonyme, ebenfalls vierstimmige Kompositionen, insgesamt also acht verschiedene Stücke, für welche – ausgenommen den Anonymus IV – die Beschränkung auf die vier Anfangsverse des Todesgesangs der Dido (Aen. IV, 651–654) kennzeichnend ist.

Josquins Komposition, die Ambros noch für „ganz zweifelhaft" erklärte, beginnt mit einer weit auseinandergezogenen Imitationsgruppe:



Im ferneren Verlauf überwiegt eine freie Linearität der Stimmen, die sich in breit strömender Melodik entfalten. Der Superius mit seinem Umfang b–d'' war vielleicht für einen Falsettsopran bestimmt. Charakteristisch sind die labilen tonartlichen Verhältnisse. Dem aeolischen Anfang folgt eine dorische Weiterführung, die bei Takt 60/61 nach G kadenziert, worauf die Bewegung wieder ins Aeolische zurückleitet und quasi phrygisch auf der Quinte E schließt. Akzidentien für Fis, Cis, Gis und B sind an verschiedenen Stellen zu ergänzen. Didos Todesmonolog ist hier von der Seite des Affektes her mit den Mitteln einer ausdrucksvollen, polyphon verschlungenen Melodik und bemerkenswert vielschichtigen Tonalität gestaltet. Den Komponisten interessierte weder das Metrum noch die Abgrenzung der Verse. Der Hauptakzent liegt auf dem Schluß mit den berühmten Worten: „Et nunc magna mei sub terras ibit imago". Läßt man die Komposition für echt gelten – und es spricht nichts Triftiges dagegen –, so darf man sie der mittleren Schaffenszeit des Meisters zuordnen. Darauf weist

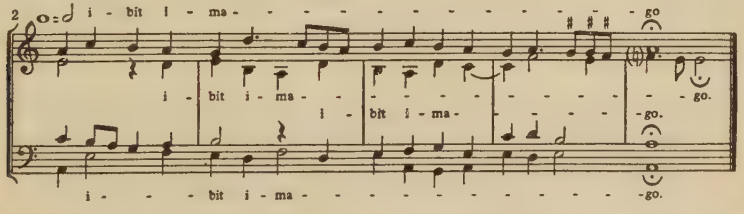
[1] I. (Anonym), London, Brit. Museum, Mus. ms. Royal 8 G VII. – II. *Tertia pars magni operis musici . . . Noribergae . . . 1559,* Nr. 7.

[2] I. (Anonym), London, Brit. Mus., Mus. ms. Royal 8 G VII. – II. (Anonym), St. Gallen, Stiftsbibl., Cod. 463. Nr. 153. Nur Diskant und Alt. – III. *Selectissimae necnon familiarissimae cantiones ultra centum . . . Augustae Vindelicorum . . . 1540,* Nr. 27.

[3] I. (Anonym), London, Brit. Mus., Mus. ms. Royal 8 G VII. – II. *Tertia pars magni operis musici . . . Noribergae . . . 1559,* Nr. 14.

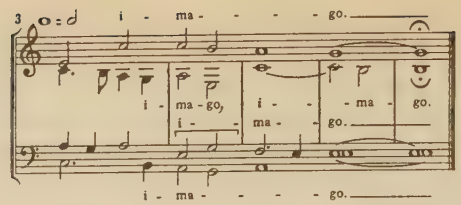
[4] I. Florenz, Conservatorio di Musica, Ms. 2439. – II. (Anonym), Brüssel, Bibl. Royale, Mus. ms. 228, fol. 30v.–31.

das manchmal noch unscharfe Wort-Ton-Verhältnis[1] sowie das Vorkommen der Unterterzklausel (Sup., T. 43), die bei Montanus und in der Londoner Quelle getilgt ist, in Moutons Superius-Entlehnung jedoch erhalten blieb. Ein vergleichbares Gegenstück ist Josquins in denselben Quellen begegnende, aber wohl später anzusetzende Lamento-Motette „Absalon fili mi", das tonartlich kühnste Experiment der Zeit. Mouton übernahm für seine Vertonung, worauf schon Strunk hingewiesen hat, Josquins Superius[2] und transponierte diesen eine Quarte höher, wodurch sein Satz in eine wesentlich hellere Tonregion rückte. Die tonartliche Anlage stimmt im wesentlichen mit der Vorlage überein. Trotz diesen Gemeinsamkeiten besitzt Moutons Stück ein durchaus eigenes Gepräge, so in dem eindringlichen homophonen Anfang, der ebenso wie die Stelle „Accipite hanc animam" ganz den Charakter eines feierlich-pathetischen Monologs trägt, oder der Stelle „dum fata deusque" mit ihren threnodisch zu verstehenden Quartenfolgen. – Marbriano de Orto beginnt mit paarweisem Nacheinander der Stimmen, geht aber bald in eine kompakt-lineare Bewegung über, die auf die Imitation verzichtet. Das Stück fängt phrygisch an und endet aeolisch unter gelegentlicher Berührung der Töne Fis, Gis und B. Die Unterterzklausel wird zweimal verwendet, mit aparter Wirkung am Schluß, wo sich aus ihrer Verbindung mit den Vorhalten des Altes eine starke Vertiefung des Ausdrucks ergibt:



In ganz anderer Art verfährt Verbonet. Bei ihm ist jeder Vers durch Fermatenakkorde vom nächsten klar abgesetzt. Dieses Abstoppen der Bewegung hat zur Folge, daß weder für kunstvollere Kontrapunktik noch für ein stärkeres Heraustreten aus der Grundtonart des Phrygischen Raum bleibt. Ambros nannte nicht ohne Grund den Satz „eine durchaus des Gegenstandes würdige Komposition, die wirklich etwas wie einen Zug tragischer und antiker Größe hat und die einzelnen Worte machtvoll betont". Gleich Josquin, Mouton und de Orto spart sich auch Verbonet für den Schluß den Sextenvorhalt als Symbol schmerzlicher Klage auf; er bringt ihn im Tenor und Alt gleich zweimal nacheinander, so dem plagalen Schluß eine besondere Eindringlichkeit verleihend:

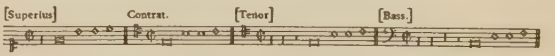
[1] Die Textunterlegung in den Quellen ist verschieden. Anders als die Londoner Handschrift (und der Superius bei Mouton) teilt der Nürnberger Druck mehrere Phasen durch Textwiederholung auf.

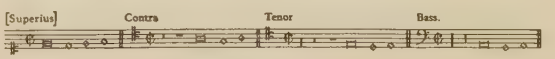
[2] Der Sachverhalt läßt sich kaum umgekehrt denken, weil der Superius sich bei Josquin als vierte Stimme eines imitativen Exordiums entwickelt, während Mouton mit einer homophonen Exposition beginnt.

Von den vier anonymen Kompositionen[1] stehen die gediegenen Sätze Nr. I (London) und II (Brüssel) stilistisch den Vertonungen von Josquin und de Orto auffallend nahe. Wie dort so gibt sich auch hier die Prävalenz des Musikalischen und die Negierung der formalen textlichen Elemente als etwas gleichsam Selbstverständliches, ohne es doch zu sein. Die Stücke bewegen sich im Phrygisch-Aeolischen bzw. im reinen Phrygisch bei sporadischem Vorkommen der tonartfremden Töne B und Es. Abgesehen von den breiten imitatorischen Anfängen zeigt das dichte Stimmengewebe einen frei-linearen Charakter. Der Superius von II mit seinem Umfang a–d″ war wohl, wie bei Josquin, von vornherein für Männerfalsettstimme gedacht. In beiden Fällen wird der Schluß planvoll herausgehoben. Während I vor „et nunc magna mei" eine Generalpause hat, zeichnet II das „sub terras ibit imago" mit absteigenden Linien in plastisch-figürlicher Art nach. Den Satz Nr. II schrieb Maldeghem in seinem „Trésor musical" ohne jede Begründung Pierre de la Rue zu[2], doch berechtigt einstweilen noch nichts dazu, diesen Meister den Vergil-Komponisten beizuzählen.

Der Satz des Anonymus III in den beiden Wittenberger Drucken von 1538 bzw. 1542 beansprucht ein besonderes historisches Interesse, weil er zweifellos identisch ist mit der „Dulces exuviae"-Komposition, welche Melanchthon und

---

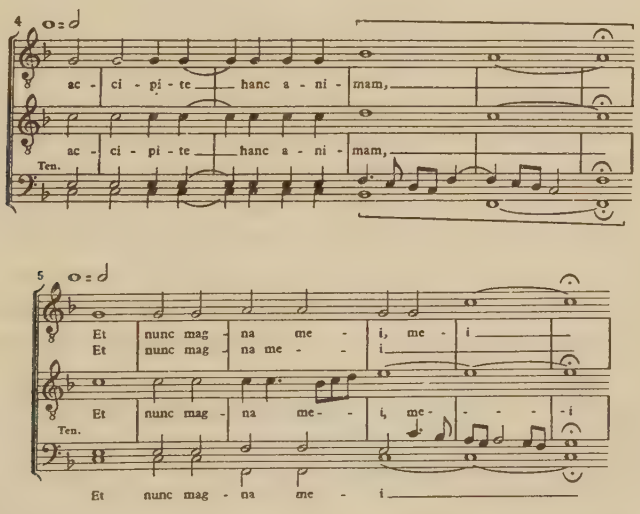
[1] Anonymus I, London, Brit. Museum, Ms. Royal 8 G VII:



Anonymus II, Brüssel, Bibl. Royale, Ms. 228, Fol. 24′–25:

Anonymus III, a) *Symphoniae jucundae . . . Vitebergae . . . 1538,* Nr. 12. Vierstimmig. – b) *Tricinia . . . Latina, Germanica, Brabantica et Gallica . . . Wittembergae . . . 1542,* Nr. 50. Ohne Altus.

Anonymus IV, *Fioretti di Frottole, Barzelette, Capitoli, Strombotti e Sonetti. Libro secondo. Napoli 1519,* vierstimmig (Florenz, Bibl. Marucelliana).

[2] Vgl. Charles Van den Borren, *Inventaire des manuscrits de musique polyphonique . . . en Belgique,* Acta musicologica V (1933) und VI (1934). Maldeghems Zuschreibung übernahm H. J. Moser in *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums* I, Leipzig 1931.

einige Studenten nach dem Bericht des Johannes Mathesius im Hause Martin Luthers sangen, der seinerseits vergleichende Betrachtungen über den heidnischen Freitod der Dido und das Sterben des hl. Stephanus anknüpfte[1]. Für die „Symphoniae jucundae" von 1538, den Urdruck, hat Luther selbst die Vorrede geschrieben. Es kann sich überdies nur um einen tiefliegenden Satz für Männerstimmen gehandelt haben, der von nicht berufsmäßigen Sängern ohne Schwierigkeit ausgeführt werden konnte. Diese Voraussetzung erfüllt kein anderer Satz in diesem Grade. Der unbekannte Meister faßte die Aufgabe in ähnlicher Weise wie Verbonet an. Er trennt aber nicht nur wie dieser alle vier Verse durch Generalpausen scharf voneinander, sondern teilt durch Fermatenakkorde sogar die Halbzeilen ab. Diese Formung, verbunden mit einer fast homophonen Struktur[2] und häufigen Akkordwiederholungen, schafft ein vorzüglich ausgewogenes Verhältnis zwischen Text und Musik, wie es keine der zuvor besprochenen Kompositionen besitzt. Der Reiz des Stückes beruht ganz auf der gewollten Schlichtheit und planvollen deklamativen Anpassung der Musik an den Text. Bezeichnend für die durchaus selbständige Auffassung des Komponisten ist ferner die Wahl der Dur-Tonart (transponiert jonisch), die in der sehr tiefen Klangregion zwischen F und d′ dem Abschiedsgesang einen milden, fast verklärten Charakter gibt. Diskant und Tenor zeichnen sich durch schöne melodische Führung aus. Der Tenor tritt überdies an zwei Fermatenstellen mit besonderer Wirkung gegen die anderen Stimmen hervor; alle Kraft des Ausdrucks erscheint dann jedesmal in dieser Stimme konzentriert:

[1] Vgl. H. J. Mosers Ausführungen in der Weimarer Gesamtausgabe der Werke Luthers, Bd. 35 (1923), S. 538 ff. Dort auch ein Abdruck des Satzes in der dreistimmigen Fassung.

[2] Imitationen nur am Anfang und an einigen Stellen des Schlusses (absteigende Linien zu „sub terras ibit imago").

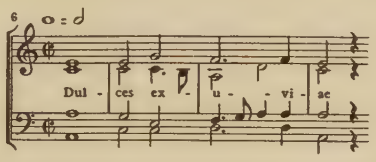
Eigentümlich ist die Beschaffenheit des Altes. Im Erstdruck von 1538 steht der Vermerk „Ad placitum"; der Druck von 1542 läßt die Stimme ganz fort. In der vierstimmigen Fassung setzt der Alt ohne ersichtlichen Grund erst bei „dum fata deusque sinebant" ein. Da Diskant, Tenor und Baß einen einwandfreien dreistimmigen Satz ergeben, liegt die Annahme nahe, daß der Alt eine nachkomponierte Stimme ist. Auffallend bleibt jedoch, daß er von der wichtigen ersten Halbzeile ganz ausgeschlossen ist. Dieser torsohafte Charakter läßt auch an die Möglichkeit denken, daß der Herausgeber und Drucker Georg Rhau die Stimme nicht in ihrer originalen vollständigen Form besaß und sich damit behalf, den Alt mit „ad placitum" zu kennzeichnen bzw. ganz fortzulassen. Auf alle Fälle erwarb sich Rhau mit der Überlieferung dieser eigenartigen und den Vergil-Versen vortrefflich entsprechenden Vertonung ein besonderes Verdienst.

Wieder einen Fall für sich bildet der anonyme Satz Nr. IV (g-dorisch) aus den „Fioretti di Frottole . . . Libro secondo" von 1519[1]. Es ist die einzige bekannte Komposition der Zeit, welche Didos Todesmonolog als Sologesang für Sopran mit Instrumentalbegleitung behandelt. Der Umfang der Solostimme (d′–d″) geht nicht über eine Oktave hinaus und entspricht dem Normalumfang einer mittleren Frauenstimme. Textiert ist nur die Oberstimme mit den Versen 651/52, während sechs weitere Verse am Ende der Stimme stehen; doch konnte ohne weiteres auch der vollständige Monolog zu der Melodie abgesungen werden. Die drei Unterstimmen (teilweise mit Textmarke „Dulces exuviae") bilden dazu eine schlichte homophone Begleitung. Die Frottolenliteratur weist manche ähnlichen Stücke auf, und es ist kein Zufall, daß dieses sehr kurze Stück (17 Mensuraltakte gegen etwa 60–80 der anderen Sätze) in einer Sammlung steht, in welcher vor allem die mantuanischen Frottolisten B. Tromboncino und M. Cara vertreten sind. Einer von diesen beiden, zweifellos aber ein „Frottolist" italienischer Abstammung dürfte als Komponist dieses „strophischen" Satzes in Frage kommen, für den durchaus schon Monteverdis „L'orazione sia padrona dell'armonia e non serva" gilt. Die Begleitung kann man sich sowohl von einem Tasteninstrument wie von einer Violen- oder Lirengruppe ausgeführt denken. Diese „Dulces exuviae"-Vertonung fällt dadurch besonders auf, daß sie als einzige unter vielen den Todesgesang der karthagischen Königin mit realistischer Konsequenz einer weiblichen Solostimme zuteilt und in Ausführung dieser Konzeption dem Stil späterer dramatischer Monodien bereits überraschend nahekommt. Sie ist in jeder Hinsicht der äußerste Gegensatz zu den Konzeptionen eines Josquin des Prez, Mouton und de Orto.

Kein engerer Zusammenhang besteht offensichtlich zwischen den oben besprochenen Quartettsätzen und Adrian Willaerts vierstimmiger „Dulces

[1] Vgl. den Abdruck der Komposition am Schluß.

exuviae"-Vertonung[1], der ein doppelt so großer Textausschnitt (Aen. IV, 651 bis 658) zugrunde liegt. Bereits Ambros[2] betonte den motettisch-deklamatorischen Charakter des Satzes, der in der Tat schon durch sein äußeres Format (95 Mensuraltakte) einer Motette entspricht. Hier finden wir nicht mehr den ausgesprochen linearen Charakter, die feine melodische Profilierung der Einzelstimme wie bei den älteren Meistern, sondern es überwiegt ein syllabischer Vortrag des Textes und eine mehr flächenhafte musikalische Gestaltung. Willaerts Deklamationsrhythmik ist zwar nicht aus dem Metrum, aber doch aus der Wortstruktur entwickelt:



Der Text wird durch Pausen und akkordische Haltepunkte Vers für Vers aufgegliedert, und die Komposition zerfällt in zwei scharf getrennte, symmetrische Abschnitte, deren Schlüsse wiederholt werden. Dieses Streben nach einer klar überschaubaren, symmetrischen Form ist Geist vom Geiste der Renaissance. Dem jüngeren Niederländer ist die Besonderheit der Aufgabe bewußt. So bildet der antike Text für ihn durchaus die Richtlinie, nach welcher sich die Grenzen der polyphonen Entfaltung bestimmen.

Auf den in einer Kasseler Handschrift[3] stehenden sechsstimmigen „Dulces exuviae"-Satz mit dem Monogramm *H Br* (= Huldr. Braetellius [um 1495 bis 1544 oder 1545]) braucht hier nicht näher eingegangen zu werden, weil die nur mit Textmarke versehene Komposition wohl als eine Instrumentalfantasie („Carmen") aufzufassen ist. Vielleicht hat ein unbekannter „Dulces exuviae"-Gesang als Vorlage gedient. – Der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts gehören die Vertonungen von Stefano Rosetti[4], Dyricke Gerarde[5] und vor allem Orlando di Lasso[6] an. Dyricke Gerarde schrieb einen zweiteiligen Quintettsatz über die acht Verse Aen. IV, 651–658. Größer noch ist der Textausschnitt bei der schon barockhaft anmutenden Prunkmotette von Orlando di Lasso (Aen. IV, 651–660). Sie zerfällt, weil diese Textstelle keine symmetrische

[1] a) *Concentus 8, 6, 5 et 4 vocum . . . Augustae Vindelicorum. Ph. Ulhardus . . . 1545*, Nr. 20. b) *Liber tertius sacrarum cantionum quatuor vocum . . . Antverpiae apud Susato . . . 1547*. c) St. Gallen, Stiftsbibl., Ms. 463, Nr. 30. Nur Diskant und Alt. d) Cambrai, Bibl. de la Ville, Mus. ms. 125–128 (124), Anonym.

[2] *Geschichte der Musik* ³III, S. 523.

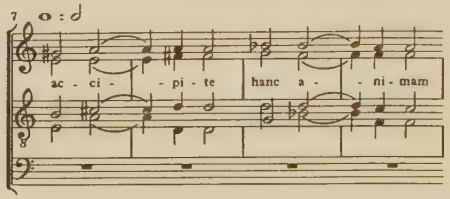
[3] Kassel, Landesbibliothek, Ms. mus. 38, Nr. 25. Vgl. die faksimilierte Wiedergabe der Tenorstimme in MGG, Art. *Ulrich Brätel* (H. Albrecht).

[4] Oliver Strunk, a. a. O., S. 485.

[5] London, Brit. Museum, Mus. ms. Royal Appendix 26–30, Fol. 5.

[6] Erstdruck 1570; auch in das *Magnum opus musicum* aufgenommen. Vgl. Orlando di Lasso, Sämtl. Werke, Band XI, *Magnum opus musicum*, Teil VI, Nr. 431.

Aufteilung zuläßt, in zwei sehr ungleiche Teile von zusammen 158 Mensuraltakten. Die Komposition erweist sich als ein bezeichnendes Denkmal der „Musica riservata" im Sinne dieser Spätzeit. Es ist ein homophoner, gelegentlich „polyphonierender" Chorsatz, dessen wichtigste Darstellungsmittel die unausgesetzt wechselnde Klangregistrierung, eine sehr farbige Harmonik und häufiger Taktwechsel sind. Der erste Teil operiert mit fünf, der zweite mit sechs Stimmen. Die Tonalität ist infolge der indirekten Chromatik (Fis, Cis, Gis, B)



schillernd, vielleicht bewußt verschleiert und daher kaum bestimmbar, tendiert aber vornehmlich zum Aeolischen. An die Stelle der intimen Ausdruckshaftigkeit der frühen Quartettsätze (Josquin des Prez usw.) ist hier ein monumental-pathetischer Deklamationsstil getreten, der etwa in der Art von Willaert zwar nicht das Metrum, wohl aber Wort- und Satzstruktur berücksichtigt. Außer dieser Aeneis-Stelle komponierte Orlando di Lasso auch Vergils Ekloge „Tityre tu patulae" (6st.), die ebenfalls in das „Magnum opus musicum" aufgenommen wurde[1].

II. Fama, malum (Aen. IV, 174–177)

Wer sich der bedeutenden Rolle erinnert, welche allegorische und allegorisch-dramatische Themen in der Malerei der Renaissance[2] spielen, wundert sich nicht, auch die von der Fama handelnden Verse im vierten Buch der Aeneis unter den Vergil-Vertonungen um 1500 anzutreffen:

Fama, malum qua non aliud velocius ullum:
mobilitate viget, viresque adquirit eundo,
parva metu primo, mox sese attollit in auras
ingrediturque solo et caput inter nubila condit.

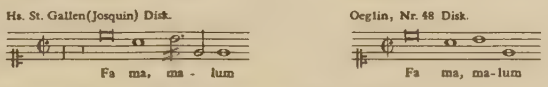
Es ist der Anfang jenes großartig geschauten Bildes der Gottheit Fama, die „schneller als jedes andere Übel", „anfangs klein und scheu", dann riesengroß emporwachsend und das Haupt in den Wolken verbergend den Liebesbund Di-

[1] Vgl. Ambros, a. a. O., S. 56.

[2] Als bezeichnende Beispiele seien die allegorischen Gemälde genannt, die Isabella d'Este um 1500 nach genau vorgeschriebenen Programmen durch Andrea Mantegna, Lorenzo Costa und Pietro Perugino für ihr „Studiolo" in Mantua schaffen ließ. Vgl. dazu Jan Lauts, *Isabella d'Este* (1952), S. 171 ff.

dos mit Aeneas den libyschen Städten zuraunt. Dieses Bild mit dramatischer Bewegtheit in Tönen zu erfassen, hätte das Raffinement eines späten Madrigalisten und Dramatikers wie Claudio Monteverdi erfordert. Mit den Mitteln des linearen motettischen Stiles um 1500, dem die rhythmischen und harmonischen Finessen der späten Madrigalkunst fehlen, war bestenfalls eine diskret andeutende Spiegelung des Themas zu erreichen, und es ist sehr aufschlußreich zu sehen, wie nur die eine der hier zu besprechenden Vertonungen diesen Versuch einer symbolisierenden Spiegelung durchführt, während die andere ganz darauf verzichtet und Musik bietet, die ebensogut zu anderem Text gehören könnte.

Von diesen beiden vierstimmigen Kompositionen steht die erste vollständig, aber ohne Autorangabe in der Londoner Handschrift Brit. Museum, Royal 8 G VII, fol. 15 v–17, während sie unvollständig, aber mit der Zuschreibung „Josquinus Pratensis" in der St. Galler Handschrift Cod. 463[1] überliefert ist. Der andere Satz findet sich durchweg anonym in dem zu Augsburg 1512 gedruckten Liederbuch von Oeglin (Nr. 48) und drei Handschriften[2] der Zeit. Zwischen den beiden Kompositionen besteht eine Beziehung insofern, als sie ein offensichtlich verwandtes Initialmotiv benutzen



und in derselben Tonart (nach dem harmonikalen Verlauf: aeolisch[3]) stehen. Da sie außerdem den gleichen Textausschnitt zugrunde legen und sich zeitstilistisch nahestehen, liegt die Vermutung nahe, daß beide Stücke untereinander zusammenhängende Auftragsarbeiten darstellen.

Der Josquin zugeschriebene Satz erreicht mit seinen 83 Mensuraltakten nahezu genau den Umfang von dessen „Dulces exuviae". Fast alle Phasen des Textes sind imitatorisch behandelt, einzelne Stellen, wie gleich der Anfang, in paariger Imitation. Mehr noch als diese äußeren Einzelheiten spricht für die Autorschaft Josquins die unverkennbare spirituelle Tendenz, den Sinngehalt von Vergils allegorischem Bilde in der Musik einzufangen. Das oben reproduzierte Initialmotiv, das bei dem Anonymus schon nach neun Takten verschwin-

[1] Cod. 463 der Stiftsbibliothek St. Gallen enthält nur die beiden Oberstimmen. Die Autorangabe findet sich sowohl am Kopf des Satzes wie im Register.

[2] I: München, Bayer. Staatsbibliothek, Mus. ms. 1516 (Nr. 169). II: Brüssel, Bibl. Royale, Mus. ms. 228. Nach dieser Handschrift wurde der Satz veröffentlicht in Maldeghems *Trésor musical* mit der willkürlichen Zuschreibung an Pierre de la Rue. III: St. Gallen, Stiftsbibliothek, Cod. 530 (Orgeltabulatur des Fridolin Sicher), Nr. 129.

[3] Auf die Schwierigkeit der tonartlichen Fixierung deutet schon in der St. Galler Handschrift der zeitgenössische Vermerk „Hypoaeolius. Melius Phrygius". Das „melius Phrygius" bezieht sich wohl auf den Tenor, der sich in dem Tonraum von c–e′ bewegt und auf e schließt.

det, gewinnt hier die Bedeutung eines echten, in ostinater Weise auftretenden Themas. Es erscheint – teilweise leicht variiert – während der ersten 30 Takte (Vers I) nicht weniger als 22mal in den vier Stimmen, d. h. in einer Anhäufung, wie sie für ein Ricercar bzw. eine Fantasie der Zeit typisch wäre, in einem Vokalstück dieser Art aber ganz ungewöhnlich ist. Die Erklärung dafür kann nur in einer interpretativen Absicht des Komponisten gesucht werden. Ohne Zweifel soll die insistente Art des Themas, das sich durch andere Motive nicht verdrängen läßt, Wesen und Walten der Gottheit Fama symbolisieren. Im Einklang damit steht die weitere Gestaltung des Stückes. Bei „parva metu primo" [anfangs klein und scheu] wird der Satz auf ein imitatorisches Bizinium der beiden Oberstimmen reduziert; „mox sese attollit in auras" [wächst sie empor in die Lüfte] beginnt in den beiden tiefsten Stimmen und pflanzt sich in die Oberstimmen fort. Dann eine Generalpause, nach welcher sämtliche Stimmen akkordisch gesammelt anhebend das „ingrediturque solo" [und schreitet dahin auf dem Erdboden] in logischer Entfaltung des Bildes vortragen. Nach einer weiteren Zäsur zeichnet die Musik nicht weniger prägnant den letzten Zug „et caput inter nubila condit" [und verbirgt das Haupt in den Wolken]: mit einem imitatorisch durchgeführten Motiv, das sich nach vielfachem Erklingen schließlich in dem Strom der Stimmen verliert. Unsere Beschreibung dürfte deutlich gemacht haben, daß die Vertonung die Hand eines durch das Thema lebhaft angeregten, geistvollen Künstlers verrät.

Nichts von alledem findet sich in dem wesentlich kürzeren anonymen Satz (65 Mensuraltakte). Es gibt hier weder eine Gliederung der Textphasen noch auch nur den bescheidensten Ansatz zu einer symbolisch-figürlichen Erfassung des allegorischen Bildes. Es ist eine völlig abstrakte Musikalisierung der Vergil-Verse, die sich durch keinen Zug von Bedeutung über den konventionellen linearen Motettenstil der franko-niederländischen Richtung erhebt. Der Umstand, daß die Komposition in der Brüsseler Handschrift Bibl. Royale 228 auf Marbriano de Ortos „Dulces exuviae" folgt, ließ Charles Van den Borren[1], bestärkt durch Stilparallelen, die Autorschaft dieses Meisters vermuten, was gut möglich erscheint. Ohne Zweifel aber gehört diese Komposition in jenen Kreis von Vergil-Sätzen, die sich schon auf Grund der Quellenlage als irgendwie zusammengehörig verraten. Denn dieselbe Brüsseler Handschrift bietet auch den anonymen „Dulces exuviae"-Satz Nr. II, während andererseits die St. Galler Handschrift 463 außer dem Josquin zugeschriebenen „Fama, malum" Verbonets „Dulces exuviae" und die verschiedentlich schon zitierte Londoner Quelle, Brit. Museum, Mus. ms. Royal 8 G VII, neben „Fama, malum" (Josquin) die schon besprochenen „Dulces exuviae"-Vertonungen von Josquin, Verbonet, Mouton und dem Anonymus I enthält.

[1] *Geschiedenis van de Muziek in de Nederlanden* I (1948), S. 221.

III. Dissimulare etiam sperasti (Aen. IV, 305 ff.). – At trepida et coeptis immanibus effera Dido (Aen. IV, 642 ff.)

Didos zornige Rede an den zur heimlichen Abfahrt entschlossenen Aeneas: „Dissimulare etiam sperasti", eine von stärksten Affekten getragene Stelle der klassischen Dichtung, komponierten der Italiener Filippo di Laurana (de Lurano, de Luprano)[1] und sehr viel später noch einmal der berühmte flämische Meister Ciprian de Rore. Der in den Frottole-Drucken Petruccis recht stattlich vertretene Filippo di Laurana beschränkte sich auf die vier Anfangsverse der Dido-Rede. Im Druck ist nur die Oberstimme textiert, und es steht außer Zweifel, daß die drei nur mit einer Textmarke versehenen, sehr sprunghaften und pausenarmen Unterstimmen instrumental aufzufassen sind. Im Prinzip handelt es sich also um ein Gegenstück zu dem anonymen „Dulces exuviae"-Satz Nr. IV aus den „Fioretti di Frottole", Napoli 1519. Doch bleibt zu beachten, daß die Begleitstimmen von „Dissimulare" eine kontrapunktische Struktur mit imitatorischen Bildungen besitzen und sicher für Einzelinstrumente bestimmt waren. Außerdem liegt hier keine kurze strophische Vertonung, sondern ein durchkomponiertes Gebilde von 49 Mensuraltakten vor. Der Diskant hebt sich deutlich als Hauptstimme ab. Seine durchaus vokale Linie entbehrt einer feineren Profilierung, verfällt streckenweise in monotone Tonwiederholung und paßt sich dem affektreichen Text mit seiner Häufung von Fragen nur sehr unvollkommen an. Gleich der sicherlich auch von einem Italiener herrührenden „Dulces exuviae"-Vertonung Nr. IV in den „Fioretti" von 1519 darf man die Komposition als sehr frühen Vorläufer jener späteren Versuche betrachten, die zur begleiteten Monodie um 1600 führten. Zweifellos war auch in diesem Fall die Oberstimme (Umfang d′–c″)[2] in „realistischer" Tendenz für eine Frauenstimme gedacht. Der Satz bewegt sich in der aeolischen Tonart, schließt aber – vielleicht um den Fragecharakter des Textes anzudeuten – auf der Quinte.

Ciprian de Rore legte seiner Musik 15 Verse der Dido-Rede zugrunde und schuf auf dieser breiten Grundlage die mit ihren über 230 Mensuraltakten umfangreichste Vergilmotette dieser Epoche. Welche Bedeutung dieser Arbeit beigemessen wurde, erhellt daraus, daß sie – zusammen mit einer achtstimmigen Horaz-Ode und über zwanzig weiteren Motetten de Rores – in den berühmten Kodex Herzog Albrechts V. von Bayern aufgenommen wurde, den Hans Mülich 1557–1559 mit Illustrationen ausstattete und der niederländische Huma-

[1] *Frottole. Libro VIII* (Fol. 13), Ven. 1507, Petrucci (Unicum der Bayerischen Staatsbibliothek München). Der Autorname ergibt sich aus dem Monogramm „F. D. L." Vgl. Claudio Sartori, *Bibliografia delle opere musicali stampate da Ottaviano Petrucci*, Firenze 1948, S. 121 ff., und Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Vol. I (1949), S. 40.

[2] Bei dem anonymen „Dulces exuviae"-Satz Nr. IV der fast gleiche Umfang der Oberstimme: d′–d″.

nist Samuel Quickelberg mit einem weitläufigen Kommentar versah[1]. Auf de Rores Vergil-Motette entfallen sechs Seiten mit Illustrationen zu verschiedenen Szenen der Aeneis, die Quickelberg auf 18 Seiten erläutert. Wort und Ton, Bild und Kommentar reichen sich so bei diesem einzigartigen Dokument der „Musica riservata" die Hand. Die Komposition gliedert sich in drei Teile und läßt die Stimmen abschnittsweise von fünf bis zu sieben anwachsen, wendet also denselben Steigerungseffekt wie Lassos „Dulces exuviae" an. Auch der allgemeine Stilcharakter ist der gleiche: eine monumentale, überwiegend homophon-akkordische Diktion, die durch Stimmenregistrierung, vereinzelte Imitationen, Taktwechsel und Taktmischung aufgelockert wird. Häufige Zäsuren gliedern in Verbindung mit Harmoniewechsel und Chordifferenzierung das mächtige Klangbild. Die Harmonik besitzt die für de Rore typische expansive Tendenz, und die tonartliche Fixierung bereitet hier noch größere Schwierigkeiten als bei anderen Vergil-Vertonungen. Es ist eine sukzessive Polytonalität, welche – vom Anfang und Schluß her gesehen – im Jonischen (C) ihr Zentrum hat. Der Hinzutritt von Fis, Cis, Gis, B und schließlich Es (III. Teil) führt zu unausgesetzt wechselnden harmonikalen Konstellationen; keiner der drei Teile beginnt und schließt mit demselben Akkord. Die Tendenz, den rhetorischen Charakter der Verse, insbesondere die Frageform der einzelnen Textphasen zu unterstreichen, tritt überall hervor. So wird an der Komposition de Rores so gut wie an derjenigen von Lasso der Weg deutlich, der – im Einklang mit der musikstilistischen Entwicklung im 16. Jahrhundert – vom intimen, hier und da mit diskreter Symbolik operierenden Musikstück zum großformatigen monumentalen, ganz auf äußere Wirkung gerichteten Klangbild führte. An dieser Endphase mag man zugleich den Wandel in der Auffassung antiker Dichtung im Zeitalter der Renaissance ablesen.

Abschließend bleibt noch zu erwähnen Jacob Arcadelts vierstimmige Motette „At trepida et coeptis immanibus effera Dido", die 1556 im „Sixième livre de chansons" von Le Roy und Ballard in Paris veröffentlicht wurde. Arcadelt komponierte die Verse 642–654 des vierten Buches der Aeneis und wählte damit einen fast ebenso großen Ausschnitt wie sein Generationsgenosse und Landsmann Ciprian de Rore. Der Text schildert, wie Dido rasend und verstört zum Scheiterhaufen eilt und das Schwert des Aeneas zückt; den Beschluß bilden die so oft komponierten vier Anfangsverse ihres Todesmonologs „Dulces exuviae". Nach der kurzen Beschreibung des Satzes, die André Pirro[2] gab, steht die Vertonung dem Stil von de Rore und Lasso nahe. Wahrscheinlich handelt es sich um eine Auftragsarbeit aus der Zeit, da Arcadelt in Italien weilte. Der flämische Meister hat bekanntlich, nach kürzerem Aufenthalt in Florenz, von 1539 bis 1550 (1553?) in Rom gewirkt, bevor er nach Frankreich ging.

[1] München, Bayer. Staatsbibliothek, Ms. 128 (Nr. 2). – Gedruckt wurde die Motette in Alessandro Striggios *Il cicalamento delle donne al bucato* von 1567.

[2] *Histoire de la musique de la fin du XIV^e siècle à la fin du XVI^e*, Paris 1940, S. 259.

Unsere Untersuchung ließ eine Hauptgruppe von elf Vergil-Vertonungen aus der Zeit um 1500 hervortreten, denen sich – mit Willaert beginnend – sieben isolierte und zeitlich z. T. weit auseinanderliegende Nachzügler anschließen. Zur Hauptgruppe rechnen die acht älteren „Dulces exuviae"-Sätze von Josquin des Prez, J. Verbonet, J. Mouton, M. de Orto und vier anonymen Komponisten, ferner die beiden „Fama, malum"-Vertonungen, von denen eine Josquin zugeschrieben ist, sowie „Dissimulare etiam sperasti" von Filippo di Laurana. Für die chronologische Zusammengehörigkeit dieser Stücke spricht eine Fülle von zeitstilistischen Gemeinsamkeiten. Auffallend ist ferner, daß die „Dulces exuviae"-Sätze (bis auf den Sonderfall in den „Fioretti di Frottole" von 1519) und die beiden „Fama, malum"-Motetten gleiche Textausschnitte zugrunde legen. Die frühesten datierten Quellen sind das VIII. Buch der Frottolen aus Petruccis Offizin von 1507, das Liederbuch des Augsburger Druckers Oeglin von 1512 und das Sammelwerk „Fioretti di Frottole" von 1519. Zu den spätesten Quellen gehören dagegen die verschiedenen deutschen Drucke aus der Zeit von 1538 bis 1559. Ihre Bedeutung beruht darauf, daß sie teilweise die einzigen Hinweise auf die Autoren geben (so für die „Dulces exuviae"-Sätze von Josquin des Prez, Mouton und Verbonet) und ferner den nur in den Wittenberger Drucken belegbaren anonymen „Dulces exuviae"-Satz Nr. III enthalten. Keineswegs dürfen jedoch die deutschen Quellen zu der Anschauung verleiten, daß diese Vergil-Vertonungen irgendwie mit Deutschland zusammenhängen. Gelehrte deutsche Humanisten waren in diesem Falle gewiß nicht beteiligt. Viel eher ist zu denken an die humanistisch gebildete, musikliebende Aristokratie Italiens um 1500, an die Sphäre der größeren und kleineren italienischen Höfe. In diese Richtung weisen jene beiden frühen Drucke von 1507 und 1519 als Dokumente der national-italienischen Liedmusik der „Frottole", in deren weitgezogenen Rahmen sich „Dissimulare" mit der Musik von Filippo di Laurana und der „Dulces exuviae"-Satz des Anonymus IV zwanglos einfügen. Diese Frottole-Drucke lenken den Blick nach Mantua, auf den Gonzaga-Hof, und manche Überlegungen legen nahe, an erster Stelle in der Markgräfin Isabella d'Este (1474–1539) den spiritus rector der Vergil-Vertonung zu vermuten. Denn Isabella[1], „la prima donna del mondo", wie erlauchte Geister der Zeit die Vielbegabte und Hochgebildete genannt haben, die Tochter Ercoles I. d'Este und seit 1490 Markgräfin von Mantua, zählte zu den größten Verehrern und besten Kennern Vergils, dessen Werke sie in handschriftlichen und gedruckten Exemplaren besaß. Schon als Kind soll sie einen erheblichen Teil seiner Dichtungen auswendig gekonnt haben. Im Jahre 1499 beauftragte sie Andrea Mantegna mit dem Entwurf eines Vergil-Denkmals[2] für Mantua; denn Mantua bzw. ein Ort in seiner engsten Umgebung galt als die Heimat des

[1] Vgl. das reich dokumentierte Werk von Jan Lauts, *Isabella d'Este*, Hamburg 1952.

[2] Reproduktion einer Kopie des Entwurfs bei Lauts, a. a. O., Bild 50.

großen Dichters. Dieser Entschluß löste damals Begeisterung in humanistischen Kreisen aus. Aufgewachsen am Hofe von Ferrara, einem musikalischen Zentrum der Hochrenaissance, erlernte sie schon als Kind das Spielen des Klavichords. Als junge Markgräfin ließ sie sich seit 1490 durch den angesehenen niederländischen Komponisten Johannes Martini im Gesang unterrichten. Sie begleitete sich selbst, zumeist auf der Laute, aber auch an ihrer berühmten Alabaster-Orgel. Als persönliches Abzeichen (sog. „impresa") führte sie ein musikalisches Wappen von Noten und Pausen, das man noch heute in ihren Gemächern zu Mantua sehen kann. Verse ohne Musik fand Isabella vielfach zu trocken, und so wurden Musiker ihres Hofes, vor allem die Frottolisten Bartolommeo Tromboncino und Marchetto Cara ständig mit Kompositionsaufträgen von ihr bedacht. Die Markgräfin war eine Kunstsammlerin großen Stils, und so wie sie führende Maler Italiens beschäftigte und diesen Künstlern meistens nicht nur das Thema, sondern auch die Art seiner Ausführung bis in die Einzelheiten vorschrieb, so würde man ihr durchaus zutrauen können, daß sie bei hervorragenden Komponisten der Zeit eine ganze Serie von Vergil-Kompositionen in Auftrag gab.

Es muß in diesem Zusammenhang aber auch hingewiesen werden auf ihre Schwägerin Elisabetta Gonzaga, Herzogin von Urbino (1471–1526). Mit Recht wird noch heute von dem „Musenhof" in Urbino gesprochen, dessen geistiger Mittelpunkt die musikalisch trefflich geschulte und mit schöner Stimme begabte Elisabetta war. Baldassare Castiglione (1478–1529), der Verfasser des „Cortegiano", hat ihren Gesang in dem Gedicht „De Elisabetta Gonzaga canente"[1] verherrlicht und gleichzeitig verraten, was sie, sich selbst auf einem Tasteninstrument begleitend, vortrug:

„Dulces exuviae, dum fata Deusque sinebant",
Dum canit, et querulum pollice tangit ebur . . .[2]

Castiglione feiert sie in diesem langen Gedicht als eine moderne Dido, deren Stimme Wunder zu vollbringen vermöge. Und wenn wir die acht jener Zeit angehörenden „Dulces exuviae"-Sätze durchmustern, dann käme sehr gut der in den „Fioretti di Frottole" von 1519 überlieferte anonyme Sologesang für Sopran in Betracht, der oben beschrieben wurde und am Schluß des Aufsatzes reproduziert ist[3]. Im ganzen spricht jedoch mehr dafür, daß Isabella d'Este

[1] *Carmina illustrium poetarum italorum . . . Tomus primus. Lutetiae apud Aegidium Gorbinum . . . 1576,* S. 67 r–68 v. Exemplar auf der Landesbibliothek Wiesbaden. – Alfred Einstein, *The Italian Madrigal,* I, S. 93, brachte das Gedicht Castiglione irrtümlicherweise mit Isabella d'Este und ihrer Alabaster-Orgel in Verbindung, von der jedoch in dem Gedicht nicht die Rede ist.

[2] *„Dulces exuviae . . ." während sie singt und mit dem Finger die klagende Taste von Elfenbein berührt.*

[3] Eine praktische Nachprüfung ergab, daß die Komposition am besten bei Ausführung der Begleitung auf der Orgel zur Geltung kommt.

(welche Elisabetta in engster Freundschaft verbunden war) den Anstoß zu den Vergil-Vertonungen gab. Denn wenn der Gonzaga-Hof auch keine Sänger-Kapelle besaß, so verfügte man in Mantua doch über wesentlich reichere Mittel und musikalische Verbindungen als in Urbino.

Verbonet (Verbonetus), der noch 1503 am Este-Hof nachweisbar ist, offenbar ein Laien-Musiker[1], stand nachweislich seit 1491 mit Isabella d'Este in Verbindung. Der Weg zu Josquin des Prez war nicht weit für sie; denn Josquin verbanden mindestens seit 1499 engere Beziehungen zum Hofe ihres Vaters, und er stand, wie sich aus einem bisher unbekannten Dokument[2] vom 17. Oktober 1503 ergibt, zeitweilig an der Spitze der ferraresischen Kapelle. Höchstwahrscheinlich war dies schon seit dem Frühjahr 1503 der Fall. Denn bereits am 12. April berichtete der mantuanische Gesandte in Frankreich aus Lyon an den Markgrafen Gian Francesco – Isabellas Gatten –, daß Josquin (zusammen mit Verbonet) nach Ferrara durchgereist sei, wo man ihm ein Haus sowie „le spese e benefici per buona somma" versprochen habe[3]. Josquin wurde nach Ferrara verpflichtet, nachdem eine Zeitlang auch Heinrich Isaac in Betracht gezogen worden war. Spätestens bis zum Juli 1505 dürfte er aus seinem Amte wieder geschieden sein, da zu diesem Zeitpunkt bereits Ercoles Nachfolger, Alfonso I., Antoine Brumel als Kapellmeister zu gewinnen versuchte.

Marbriano de Orto († 1529) war von 1484–94, fast gleichzeitig mit Josquin, päpstlicher Kapellsänger in Rom und besaß Pfründen in Nivelles und Comines; seit 1505 diente er Philipp dem Schönen, seit 1515 Erzherzog Karl (Karl V.)[4]. Für einen Aufenthalt Moutons († 1522) in Italien haben sich bisher keine Anhaltspunkte ergeben. Er war ein Schüler Josquins, und seine Dido-Klage,

---

[1] Persönliche Aufschlüsse über VERBONET gibt ein eigenhändiges Schreiben an den Herzog von Ferrara vom 10. 7. 1491 in Modena, Archivio di Stato, Aktenstücke „Musica e musicisti", Busta 2.

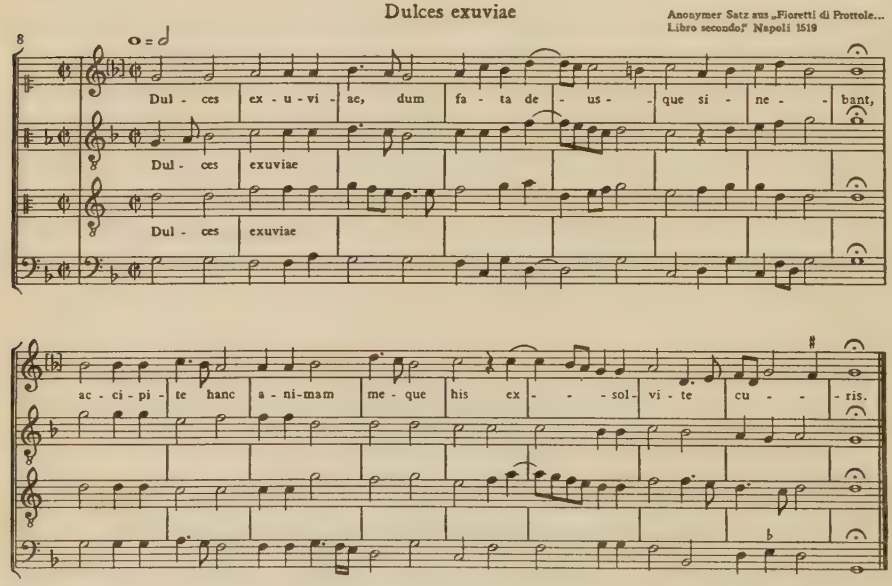
[2] Modena, Archivio di Stato, Aktenstücke *Musica e musicisti*, Busta 2. In dieser 3 Seiten umfassenden *Lista de li Cantori et soi benefitij* vom 17. 10. 1503 steht obenan „Messer Juschino francese maistro della Capella", woraus hervorgeht, daß JOSQUIN in Ferrara als Franzose galt. Die Stelle für den Eintrag der Benefizien ist leer gelassen. Nach dem Kapellmeister folgen die Namen von 27 Sängern und einem Organisten, eingeteilt in die Gruppen der geistlichen (20) und weltlichen (3) Kapellmitglieder sowie die Sonderklasse der „Capelani del Duca" (5). Die gewährten Benefizien schwanken zwischen 7–100 Dukaten. Bei Ausländern ist die Nationalität vermerkt. In der für diese Zeit sehr stattlichen Hofkapelle dominierten bei weitem die Italiener mit 21 Sängern und dem Organisten; neben ihnen wirkten 3 Flamen, 2 Franzosen, 1 Spanier und 1 Engländer. Einige der Namen begegnen früher bzw. später in den Listen der päpstlichen Kapelle. Die Identifizierung der Personen ist dadurch erschwert, daß das Dokument die Musiker nur mit ihrem Vornamen nennt. Aus dem Vermerk „Mortus est" bei dem an neunter Stelle genannten PIERO DE ANGIANO geht hervor, daß die Liste eine Zeitlang im Gebrauch gewesen ist.

[3] Abdruck des Dokuments bei STEF. DAVARI, *La Musica a Mantova*, Riv. Storica Mantovana, Vol. I (1885), S. 66 und E. VANDERSTRAETEN, *La musique aux Pays-Bas*, Bd. VIII.

[4] A. PIRRO, a. a. O., S. 214 f.

geschrieben über Josquins „Dulces exuviae"-Diskant, darf als ein Dokument dieser persönlichen Beziehungen betrachtet werden.

Die Werke der frühen Hauptgruppe haben sich in 13 Quellen – 7 Drucken und 6 Handschriften – erhalten. Besondere Beachtung beansprucht darunter die Handschrift *Royal 8 G VII* des Britischen Museums, welche in der Zeit zwischen 1519 und 1533 wahrscheinlich für Heinrich VIII. von England und Katharina von Aragon angefertigt wurde. Das Manuskript enthält im ganzen fünf der frühen Vergil-Motetten, darunter die beiden Josquin-Sätze, die Beiträge von Verbonet, Mouton und dem Anonymus I der „Dulces exuviae"-Reihe. Die Vereinigung von fast der Hälfte der fraglichen Kompositionen in einer einzigen handschriftlichen Quelle ist sehr auffallend (zumal bis 1533 keines von den betreffenden Stücken gedruckt war) und spricht für die Vermutung, daß diese Vergil-Vertonungen einem ehemals geschlossenen Komplex von Auftragskompositionen entstammen.



Vixi et quem dederat cursum fortuna peregi,
Et nunc magna mei sub terras ibit imago.
Urbem praeclaram statui, mea moenia vidi,
Ulta virum poenas inimico a fratre recepi,
Felix, heu nimium felix, si litora tantum
Nunquam Dardaniae tetigissent nostra carinae.

Die Preces primariae-Register Maximilians I. und seine Hofkapelle um 1508

von

GEORG REICHERT

Durch das Zusammentreffen wichtiger Musikerpersönlichkeiten, durch prunkvolle Musikaufführungen auf den zahlreichen Reichstagen wie durch seine besondere Verknüpfung mit der „burgundischen" Tradition hat der Hof des „letzten Ritters", Kaiser Maximilians I., in musikgeschichtlicher Hinsicht immer mehr zentrale Bedeutung gewonnen. Um so bedauerlicher ist es, daß unser Wissen um diesen Mittelpunkt und die mit ihm verbundenen Persönlichkeiten trotz wertvoller Veröffentlichungen von Hofstaatsverzeichnissen und sonstigen Archivalien[1] noch immer recht lückenhaft ist. Ergänzende Nachrichten müssen uns daher willkommen sein, gleich welcher Natur dieselben sind. So wies mich Herr Pfarrer Georg Lenckner, Gröningen, auf eine neuere Quellenveröffentlichung hin, die in musikwissenschaftlichen Fachkreisen noch wenig

[1] F. Waldner, *Nachrichten über die Musikpflege am Hofe zu Innsbruck nach archivalischen Aufzeichnungen. 1. Unter Kaiser Maximilian I. von 1510–1519,* Beilage zu MfM XXIX, 1897, und XXX, 1898 (abgekürzt: Waldner); Th. Fellner, *Die Österreichische Zentralverwaltung. I. Abt. Von Maximilian I. bis zur Vereinigung der Österreichischen und Böhmischen Hofkanzlei (1749). 2. Bd. Aktenstücke 1491–1681* (vollendet von H. Kretschmayr), Wien 1907, Veröffentl. der Kommission für neuere Geschichte Österreichs VI (abgek.: Fellner-Kretschmayr); J. Mantuani, *Die Musik in Wien,* Geschichte der Stadt Wien, hg. vom Altertumsverein zu Wien, III. Bd., 1. Hälfte 1907 (abgek.: Mantuani); B. Hirzel, *Dienstinstruktion u. Personalstatus der Hofkapelle Ferdinands I. aus dem Jahre 1527,* SIMG X, 1908/09, S. 151–158 (abgek.: Hirzel); A. Koczirz, *Die Auflösung der Hofmusikkapelle nach dem Tode Kaiser Maximilians I.,* ZfMw XIII, 1930/31, S. 531–540 (abgek.: Koczirz); H. Schweiger, *Archivalische Notizen zur Hofkantorei Maximilians I.,* ZfMw XIV, 1931/32, S. 363–374 (abgek.: Schweiger); O. zur Nedden, *Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Maximilians I. Literatur- und Quellenbericht,* ZfMw XV, 1932/33, S. 24–32 (abgek.: zur Nedden); das angekündigte Buch von W. Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck. Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748,* kann leider noch nicht verwendet werden, da es noch nicht erschienen ist. – Meinem verehrten Kollegen, Herrn Prof. Dr. Walter Gerstenberg, danke ich herzlich für wertvolle Literaturhinweise.

bekannt sein dürfte[1]. Sie betrifft die von Maximilians I. Hofkanzlei angefertigten Register über seine *Preces primariae*-Mandate. Bei diesen „ersten Bitten" handelt es sich um einen seit dem 13. Jahrhundert geübten Rechtsanspruch der deutschen Kaiser, einmal nach ihrer Wahl oder Krönung von jeder zur Pfründenverleihung befugten Kirche und jedem ebensolchen Kloster oder Stift die Übertragung einer Pfründe auf eine von ihnen bezeichnete Person zu verlangen[2]. Die Preces wurden teils mündlich, teils schriftlich (durch ein „mandatum") übermittelt, wobei der verfügungsberechtigte Empfänger der konkreten Bitte entsprechen konnte, aber nicht mußte. Die von Maximilian I. ausgehenden Preces-Mandate sind wohl nur zu geringem Teil erhalten, dagegen aber ein Pergament- und ein Papiercodex seiner Hofkanzlei, in denen zusammen 2152 solcher Schriftstücke registriert sind. Der Pergamentcodex trägt auf der ersten Seite die Aufschrift *„Registrum primariarum precum que emanaverunt a Romanorum rege domino Maximiliano Austrie Archiduce Burgundie duce etc. de anno Domini MCCCCLXXXVI^to"*; seine Eintragungen beziehen sich demnach auf die Preces primariae anläßlich der Wahl und Krönung Maximilians zum deutschen König (16. Februar bzw. 9. April 1486). Dem zweiten Register, einem Papiercodex, fehlt leider eine originale Datierung; auf dem Einbandrücken steht: *„Rotulus nominationum Maximiliani I"*. Da inhaltliche Merkmale, wie z. B. Namen aus dem Personenkreis um Maximilian, auf seine spätere Regierungszeit deuten, nimmt der Herausgeber wohl mit Recht an, daß es sich hier um das Register derjenigen Precesmandate handelt, die im Anschluß an die am 8. Februar 1508 erfolgte Annahme des Kaisertitels ergangen sind. Das Register von 1486 enthält, nach Orts- bzw. Heiligennamen der verleihungsberechtigten Kirchen usw. geordnet, den Namen des für die Pfründe Vorgeschlagenen (= „Precist"), die Bezeichnung der verleihungsberechtigten Person(en), z. B. Dekan und Kapitel, sowie Ort und Tag der Ausfertigung des Mandats. Im späteren Register (1508) fehlt die letztere Angabe, dagegen nennt es fast regelmäßig den „Intervenienten", d. h. diejenige Person oder Stelle, auf deren Vorschlag oder Fürsprache hin die Pfründbitte erfolgt ist; im Register von 1486 fehlt diese Angabe.

---

[1] L. Santifaller, *Die Preces primariae Maximilians I. Auf Grund der Maximilianischen Registerbücher des Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchivs*, in der Festschr. z. Feier d. zweihundertjährigen Bestandes des Haus-, Hof- und Staatsarchivs, I. Bd., Mitteilungen des Österr. Staatsarchivs, Ergänzungsband II, Wien 1949, S. 578-661. Für ergänzende Auskünfte (Schreiben vom 15. 1. 1954) sowie für frdl. Vermittlung mehrerer Mikrofilmaufnahmen der Papierhandschrift bin ich dem Verf. der vorzüglichen Publikation, Herrn Archivdirektor Prof. Dr. Leo Santifaller, Wien, zu Dank verpflichtet.

[2] Dies nur eine grobe, angenäherte Formulierung; Genaueres vgl. in der Einleitung zu der unter Anm. 1 genannten Publikation, sowie in der dort verzeichneten Spezialliteratur; weitere Angaben finden sich in A. H. Benna, *Preces Primariae und Reichshofkanzlei (1559–1806)*, Mitteilungen des Österr. Staatsarchivs, 5. Bd., Wien 1952, S. 87–102.

Nun fiel schon dem genannten Herrn Pfarrer Lenckner auf, daß unter den Precisten einige Musikernamen vorkommen und zwar in Eintragungen, die das Wort „*Capella*" enthalten. Um eine begründete Einsicht in den Sinn dieses Zusatzes zu gewinnen, ist es notwendig, zunächst einen Blick auf die Gesamtheit der Einträge im späteren Register (– nur dieses wird uns in der Hauptsache beschäftigen –) zu werfen. Der Großteil derselben (über 87%) fügt dem Namen des Pfründanwärters einen weiteren Personennamen bei. Daß es sich dabei um den Intervenienten, den Befürworter der Pfründbitte handelt, geht aus der sprachlichen Form des Zusatzes eindeutig hervor. Er heißt nämlich etwa: „*Ad instantiam Domini* . . . [Namen]" oder „*Jussit* . . ." oder „*Procuravit* . . ." oder „*Per* . . ." oder (falls Precist und Intervenient identisch sind) „*Idem per se*". Diese Fürsprecher sind, wie wir uns an Hand der veröffentlichten Hofstaatsverzeichnisse leicht überzeugen konnten, gewichtige Persönlichkeiten des Hofs, Hofkapläne, Sekretäre der Hofkanzlei, also Männer, die ihrer Funktion nach in gewissem Sinn unseren heutigen Ministern oder Staatssekretären entsprechen und als solche von Amts wegen dazu berufen waren, derlei Vorschläge zu machen und zu vertreten. Andererseits gehörten sie als des Kaisers Helfer und Berater zu seiner engsten Umgebung und standen in einem gewissen Vertrauensverhältnis zu ihm, so daß der Herrscher bei solchen Vorgängen gewiß auch auf mancherlei persönliche Wünsche eingehen konnte. Wenn wir z. B. feststellen, daß der Hofkaplan Eberhard Sennft, als Geistlicher selbst der Bamberger Diözese angehörend und vermutlich dorther stammend, mehrfach „*pro se*" um Pfründen interveniert, oder in anderen Fällen einen Vitus Sennft oder Laurentius Sennft für Pfründen im gleichen Raum vorschlägt, so geht doch daraus fast mit Gewißheit hervor, daß das Interesse an der eigenen Person bzw. an der Verwandtenversorgung einen großen, vielleicht entscheidenden Anteil an solchen Vorschlägen hatte. In zahlreichen Fällen ist sogar ausdrücklich auf die Verwandtschaft zwischen Fürsprecher und Precisten hingewiesen. Gelegentlich handelt es sich um „auswärtige" Fürsprecher, Bischöfe, Landesherren, Adelige, ja einmal um den Stadtschreiber von Konstanz. Ob der Kaiser solchen Intervenienten sein Recht der Prex primaria aus persönlichem Entgegenkommen oder aus Staatsraison zur Verfügung stellte, wird nur selten genau feststellbar sein.

Bei dem kleinen Rest (kaum 13%) der Einträge wird der Pfründbewerber nicht durch eine Einzelperson, sondern durch eine Institution bzw. Verwaltungseinheit vorgeschlagen und gestützt. Es handelt sich um die Einträge mit dem Zusatz „*Capella*" (43 Fälle) bzw. „*Camera rationis*" (48). Letzteres ist die Rechnungskammer, ersteres die Hofkapelle, freilich noch keineswegs identisch mit unserem rein musikalischen Begriff. Ihrem ursprünglichen Sinn nach bildete die „*Capella*" bekanntlich denjenigen Bestandteil des Hofstaats, der den Gottesdienst zu versehen hatte. Sie umfaßte also sowohl die Hofkapläne, die Sänger und Singknaben samt ihrem musikalischen Leiter, den Organisten, so-

wie diejenigen Personen, die der Verwaltung, der Verpflegung und dem häufigen Transport von einem Residenzort zum andern dienten, somit eine erhebliche Zahl von Geistlichen und Laien verschiedenster Grade und Rangstufen bis hinunter zu den *„kuchelpueben"* und *„wagenknechten"* – die Trompeter und Pauker zählten ja nicht zur Kapelle in diesem Sinn. Selbst die *„Capelordnung"*, die einen Teil der Hofordnung König Ferdinands I. vom 1. Januar 1527 bildet[1], läßt noch deutlich den starken Anteil an musikfremden Elementen erkennen; um 1508 aber war es in diesem Punkt gewiß nicht besser bestellt.

Die Frage ist nun, was die Kapelle im Einzelfall dazu bewogen haben mochte, einen bestimmten Pfründanwärter zu befürworten? Die nächstliegende Antwort wäre, der Betreffende habe ihr in irgend einer Funktion angehört, als Geistlicher, als Sänger oder als *„Officier"* des Verwaltungsbereichs. Dann hätte die Pfründe einfach dem Zweck der Besoldung oder Besoldungsergänzung gedient, eine damals noch viel geübte Praxis. Träfe diese Annahme zu, so hätten wir in den so gekennzeichneten 43 Preceseinträgen die Namen von Mitgliedern der Hofkapelle Maximilians I. vor uns, und der Zusatz „Capella", durch seine Kürze von der Formulierung der übrigen Einträge (mit Einzelpersonen als Intervenienten) deutlich unterschieden, würde zugleich die Zugehörigkeit des betr. Precisten zur fürsprechenden Institution anzeigen. Die Möglichkeit eines solchen Zusammenhangs ist grundsätzlich nicht bestreitbar. Daß wir vielen bisher fremden Namen begegnen, wäre nicht allzu verwunderlich, zumal wir noch keineswegs im Besitz einer vollständigen Liste von Maximilians Kapelle um 1508, sondern auf die doch recht „zufällige" Quelle der Innsbrucker Akten und Rechnungsbelege[2] angewiesen sind. Viel stärkere Zweifel erheben sich angesichts der großen Anzahl dieser Capella-Precisten. Nun wäre zwar auch in diesem Zusammenhang zu bedenken, daß die Kapelle eine beträchtliche Zahl von Personen in nichtmusikalischer Funktion umfaßte; ferner wäre in Betracht zu ziehen, daß der Zeitpunkt der Annahme des Kaisertitels (8. Februar 1508) für Maximilian mit einer Periode besonderer Prachtentfaltung umgeben war (– man denke an den Konstanzer Reichstag 1507, dessen Glanz auch in musikalischer Hinsicht von den Zeitgenossen gerühmt wird –); und schließlich könnte man darauf hinweisen, daß ja die Kapelle mehrere früher (und wohl auch noch später) selbständige Bestandteile umschloß, also insgesamt einen vielleicht erheblich größeren Personalstand hatte, als zum Zeitpunkt ihrer Auflösung nach des Kaisers Tod: die uns überlieferten Hofstaatsverzeichnisse aber stammen von 1519 bzw. 1520. Trotz solcher Überlegungen erscheint uns der betr. Personenkreis noch immer außerordentlich groß, zumal die Capella-Precisten fast alle als *„clericus"* bezeichnet sind, im Gegensatz zu denen der *„Camera rationis"*, wo dieser Zusatz nie vorkommt. Freilich spricht gerade eine solche Unterscheidung wieder für die Annahme, daß im allgemeinen doch eine

[1] Fellner-Kretschmayr, S. 113.
[2] Vgl. Waldner.

sachliche Beziehung der Precisten zur Kapelle bestand. So können wir grundsätzlich von der Annahme eines solchen Zusammenhangs ausgehen, werden aber die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit im Auge behalten, daß im Einzelfall recht verschiedenartige „zweckfremde" Motive den Pfründvorschlag veranlassen konnten, bis hin zum Mißbrauch des Capella-Titels als Tarnung nepotistischer Machenschaften.

Ein gewichtiges Argument für den funktionellen Sinn des „Capella"-Zusatzes scheint mir in der Tatsache mehrerer „blanco"-Einträge in den Registern zu liegen, in denen nämlich kein bestimmter Pfründanwärter mit Namen genannt ist, sondern die genau bezeichnete Pfründe zunächst nur durch die Kapelle als solche mit Beschlag belegt erscheint. Einmal hat der betreffende Eintrag die Form „*Pro Capella*" (fol. 46v), in vier anderen Fällen heißt es: „*Capella. Pro*". Man darf also vermuten, daß die betr. Pfründen oder Pfründorte aus irgendeinem Grunde der Kapelle so günstig und zweckentsprechend erschienen, daß sie dieselben beanspruchte, ehe noch ausgemacht war, welchen Personen dieselben zukommen sollten. Leider ist in der Edition nur ein einziger Eintrag dieser Art veröffentlicht worden; die mir vom Herausgeber freundlichst zur Verfügung gestellten Mikrofilmaufnahmen von mehreren Seiten der Handschrift enthalten nun zufällig vier weitere Blanco-Einträge. Sie stehen in unmittelbarer Folge auf einem Blatt (47v), das Männerklöster der Diözese Konstanz betrifft. Offenbar war also die Kapelle an Pfründen dieses Raumes interessiert. Im Zusammenhang mit ähnlichen Häufungen von (nun aber namentlich bestimmten) Capella-Einträgen auf anderen Blättern des Registers (z. B. fol. 3 = Männerklöster der Diözese Augsburg, fol. 46v = Männerklöster der Diözese Konstanz, fol. 151 = Männerklöster der Erzdiözese Salzburg) drängt es sich auf, nach dem Grund solcher Bevorzugung dieser Diözesen und Räume durch die Kapelle zu fragen. Ein Blick auf die Geschichte des Lebens und der Hofhaltung Maximilians I. erinnert sofort an seine Vorliebe für die Reichsstadt Augsburg, wo er sich am häufigsten aufgehalten hat; aber auch Konstanz wurde oft besucht. Der oberdeutsche Raum gerade dieser Diözesen ist wohl auch in personeller Hinsicht der Mutterboden seiner „deutschen" Kapelle, und es ist somit verständlich, daß man die Pfründen, die ja wie erwähnt eine Art Ersatz bzw. Ergänzung der Besoldung bildeten, nach Möglichkeit so zu finden suchte, daß sie einigermaßen in greifbarer Nähe der wichtigsten Standorte der Kapelle lagen, um ihre Nutznießung nicht unnötig zu erschweren. Außerdem gewinnt man aus dem in unseren Registern vorliegenden Gesamtbild den Eindruck, daß die Auswahl der Pfründorte auch auf die Heimat der Pfründanwärter Rücksicht nahm, gewiß schon im Hinblick auf die Versorgung im Alter.

*

Mag man den obigen Überlegungen zustimmen oder nicht, irgendeine Beziehung des fraglichen Personenkreises zur Kapelle besteht auf jeden Fall. Deshalb seien im Folgenden die Namen der betreffenden Precisten in alphabetischer Reihe mitgeteilt, ergänzt durch die Kennzeichnung ihres geistlichen Standes. Nach dem Doppelpunkt folgt die Angabe der angestrebten Pfründe (samt Diözese), des Blattes der Papierhandschrift, das den Eintrag enthält, und endlich (in Klammern) die laufende Nummer von Santifallers Edition des betr. Eintrags, um die rasche Nachprüfung aller Angaben zu ermöglichen. Wo es uns gelungen ist, ergänzende Daten aus anderen Quellen beizubringen, sind diese jeweils in Petitsatz angehängt.

Andreas Behaim clericus: Bened.-Kloster Mondsee (ED. Salzburg) f. 151 (Nr. 370).

Ein *Magister Andreas Bohemus* ist im Wintersemester 1518/19 in Wien gestorben; anläßlich des Leichenbegängnisses schenkte der Procurator der „Ungarischen Nation" der Universität dem Pedell 3 Kr.[1].

Michael Egweiler clericus: Bened.-Kloster Irsee bei Kaufbeuren (D. Augsburg) f. 3 (Nr. 219).

Ein *Weceslaus (Wenntzelaus) Egweiler (Engwiler) ex Aichstetten (Eystet)* wurde am 28. 1. 1506 in Tübingen immatrikuliert, September 1507 zum bacc. art. promoviert[2] und am 29. 10. 1507 in Ingolstadt immatrikuliert[3].

Jacobus Frytz clericus: Bened.-Kl. Füssen (D. Augsburg) f. 3 (Nr. 157).

Petrus Gschirr clericus: Frauenkloster Oberstenfeld (D. Speyer) f. 155 (Nr. 409).

Joannes Hauser clericus: Stadt Krems (D. Passau) f. 138 (Nr. 267).

Ist wohl identisch mit *Johannes Hoser* (vgl. unten).

Michael Hemerle clericus: Bened.-Kl. Bebenhausen bei Tübingen (D. Konstanz) f. 46v (Nr. 52).

Sebastianus Hoffhaimer clericus: Bened.-Kl. Salzburg, f. 151 (Nr. 469).

In H. J. Mosers Hofhaimer-Monographie kommt der Name nicht vor, eine Verwandtschaft mit dem großen Organisten zu vermuten, liegt jedoch nahe.

Georgius Hoffler clericus: Kollegiatkirche St. Peter in Basel, f. 16 (Nr. 47).

Jörg Höfler ist als *„Caplan und Singer"* in Maximilians Innsbrucker Kapelle 1507–1513 nachweisbar[4]. H. J. Moser vermutet, daß er identisch sei mit dem 1526 in der Salzburger Kantorei des Kardinals Matthäus Lang genannten *„Jörg Singer"*[5].

Casparus Höltzl presbyterus: Frauenkloster Buchau am Federsee (D. Konstanz) f. 47v (Nr. 77).

---

[1] K. Schrauf, *Die Matrikel der ungarischen Nation an der Wiener Universität 1453–1630*, Wien 1902 (abgek.: *Matrikel Wien*), S. 272.

[2] H. Hermelink, *Die Matrikeln der Universität Tübingen Bd. I (1477–1600)*, Stuttgart 1906 (abgek.: *Matrikel Tübingen*), Nr. 56/40.

[3] G. Frh. v. Pölnitz, *Die Matrikel der Ludwig-Maximilians-Universität Ingolstadt-Landshut-München, Tl. I: Ingolstadt Bd. I (1472–1600)*, München 1937 (abgek.: *Matrikel Ingolstadt*), Spalte 321.

[4] Waldner, S. 45, 47 ff.

[5] H. J. Moser, *Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus*, Stuttgart u. Berlin 1929 (abgek.: H. J. Moser), S. 195.

Caspar Hölzl bzw. *Holtzel* wird in den Hofstaatsverzeichnissen 1519 und 1520 unter den *„caplaen"* verzeichnet[1]; ein *Caspar Höltzlin de Stutgardia* wurde am 21. 8. 1491 in Tübingen immatrikuliert. Der Herausgeber der Matrikel macht hierzu die Anmerkung: *„Kaplan Kaiser Maximilians, im Alter erblindet genießt noch 1535 eine Pfründe in Rottenburg-Ehingen, lebt aber in Tirol (Bossert)"*[2].

Joannes Hoser clericus: Stadt Linz (D. Passau) f. 138 (Nr. 288).

Ein *„Joannes Hoser canonicus veteris capelle Ratisponensis"* wurde am 17. 4. 1493 in Ingolstadt immatrikuliert[3].

Michael Kender clericus: Kollegiatstift St. Rupert in Friesach (ED. Salzburg) f. 149v (Nr. 152).

Philippus Knoder clericus: Stadt Ulm (D. Konstanz) f. 48v (Nr. 544).

Ein aus Eger in Böhmen gebürtiger *Paulus Knod,* ursprünglich Singerknabe am Hofe Maximilians I., war seit 1501 als *Paul Egerer* in der Kantorei des sächsischen Kurfürsten Friedrichs des Weisen tätig und starb 1545[4]. Eine Beziehung zu unserem Precisten ist jedoch wenig wahrscheinlich, da Ulm als Pfründort eher auf schwäbische Herkunft deutet[5].

Joannes Köchl clericus: Bened.-Kl. Hl. Kreuz in Donauwörth (D. Augsburg) f. 3 (Nr. 100).

Arbogastus Kottler clericus: Dom zu Straßburg, f. 5 (Nr. 512).

Vielleicht identisch mit dem *Arbogast Kchotter* aus Straßburg, der im Sommerhalbjahr 1504 in Wien immatrikuliert wurde und wohl mit dem Hofhaimerschüler Hans Kotter verwandt ist[6].

Conradus de Kunigspergiis: Grafen Schaunberg (de Passau) f. 137v (Nr. 472).

Ein *Christof von Khünigsperg* kommt im Hofstaatsverzeichnis 1519 unter den „Ainspennigen" vor[7].

Matheus Lesbaillier clericus: Kollegiatkirche in Condacens (Contich?; D. Cambrai) f. 29v (Nr. 93).

Ein *Mahieu Lescalier* ist 1596 als Sänger in der Mechelner Hofkapelle Philipps des Schönen nachweisbar[8]. Ein *Nicolaus Lesthalier* war 1512–1530 (oder 1531) Domorganist am Hofe des Salzburger Erzbischofs Leonhard v. Keutschach, dann Organist an der Schloßkirche zu Prag und starb dort im August 1556[9]. Vermutlich handelt es sich hier immer um den gleichen Familiennamen – unser Precist wäre dann wohl mit dem Mechelner Sänger identisch.

Ambrosius Macellarius clericus: Stadt Laibach (D. Laibach) f. 94 (Nr. 272).

In der Wiener Matrikel der „Ungarischen Nation" kommen ein *Wolfgangus Macellarii de Corona* (1488) und ein *Nicolaus Maccellarii de Szytczen* (1503) vor,

---

[1] Fellner-Kretschmayr, S. 141; Koczirz, S. 531.

[2] *Matrikel Tübingen,* Nr. 27/22.

[3] *Matrikel Ingolstadt,* Sp. 223.

[4] W. Gurlitt, *Johannes Walter und die Musik der Reformationszeit,* Luther-Jahrbuch XV, 1933, S. 1–112 (abgek.: Gurlitt, *Johannes Walter*), S. 13–15.

[5] *Matrikel Tübingen* verzeichnet zahlreiche Knoder aus dem schwäbischen Raum, besonders aus Weil im Schönbuch, jedoch keinen Philipp.

[6] H. J. Moser, S. 24, 181.

[7] Fellner-Kretschmayr, S. 140.

[8] Gurlitt, *Johannes Walter,* S. 15.

[9] H. J. Moser, S. 52 ff., 64, 195.

doch ist der Name (= „Metzger") wohl zu häufig, als daß an einen Zusammenhang zu denken wäre[1].

Joannes Nesl clericus: Benediktinerinnenkloster Schönfeld bei Dürkheim (D. Speyer) f. 155 (Nr. 474).

Georgius Pamhackel clericus: Bischof von Lavant (Marburg/Drau?) f. 89 (Nr. 280).

Er kommt vor: im Hofstaatsverzeichnis 1519 als Bassist *Georg Paumhäckhl*[2], im Hofstaatsverzeichnis 1520 als Bassist und Organist *Jorg Bamheckl*[3] und im „Münchner" Verzeichnis von Erzherzog Ferdinands Kapelle von 1527 als Bassist *Georg Paumbhackl*[4]. Ein *Maximilian Pamhäckl* ist 1544 als Kantoreiknabe in der Wiener Hofkapelle nachweisbar[5].

Joannes Penninger clericus: Stadt Kaufbeuren (D. Augsburg) f. 4v (Nr. 227).

Im Hofstaatsverzeichnis 1519 kommt unter den *„Personen, so zu Inssprugg sein"* ein *Hanns Penninger wagenmeister* vor[6]; das Hofstaatsverzeichnis 1520 nennt denselben *„Verwalter der Esel vnd wagen partay"*, der *„die welsch sprach wol kan"*[7]. Da diese Funktion nicht unbedingt Klerikereigenschaft voraussetzt, wird wohl kaum Identität, aber wahrscheinlich Verwandtschaft vorliegen. Über die vermutliche Heimat gibt ein Eintrag in der Wiener Univ.-Matrikel der „Ungarischen Nation" vom S. S. 1575 Auskunft, wo (freilich ein halbes Jahrhundert später) ein *Sebaldus Penninger Wasserburgensis Bavarus* genannt ist[8].

Michael Pergartshaimer (wahrscheinlich zu lesen: Peigartsheimer!) *clericus:* Pfarrkirche in Enns (D. Passau) f. 135 (Nr. 122).

Im Hofstaatsverzeichnis 1519 kommt ein Singerknabe *Georgius Peigartsamer* vor[9]. Ein *Leonardus Peygartzhaimer de Braunaw* wurde am 3. 5. 1490 in Ingolstadt immatrikuliert, ein *Johannes Peigertzhamer ex Patavia* ebenda am 23. 6. 1507[10].

Joannes Rottenstainer clericus: Frauenkloster Göss (ED. Salzburg) f. 151v (Nr. 174).

Wohl identisch mit dem anläßlich eines Sängerfestmahls beim Trierer Reichstag 1512 genannten Bassisten *Rotensteyner*[11]. Ein *Joannes Rottenstain de Tanhaim, clericus Constanciensis* wurde am 28. 4. 1519 in Ingolstadt immatrikuliert[12].

Petrus Schonnauer: Stadt Bozen (D. Trient) f. 175 (Nr. 64).

Martinus Seufrid clericus: Bened.-Kl. St. Peter im Schwarzwald (D. Konstanz) f. 46v (Nr. 423).

Joannes Seytz clericus: Bened.-Kl. Lorch bei Welzheim (D. Augsburg) f. 3 (Nr. 290).

---

[1] *Matrikel Wien,* S. 137, 155.
[2] Fellner-Kretschmayr, S. 145, danach Hirzel, S. 153.
[3] Koczirz, S. 532.
[4] Hirzel, S. 155.
[5] A. Smijers in Beihefte DTÖ VI, 1919, S. 143.
[6] Fellner-Kretschmayr, S. 144.
[7] Koczirz, S. 533.
[8] *Matrikel Wien,* S. 303, 309 f.
[9] Fellner-Kretschmayr, S. 145.
[10] *Matrikel Ingolstadt,* Sp. 201, 318.
[11] zur Nedden, S. 30.
[12] *Matrikel Ingolstadt,* Sp. 427.

Ein *Joannes Sytz de Ravenspurg* steht in der Liste *„Nomina magistrorum sub primo rectoratu“* der Tübinger Universität (1477/78)[1]. Ein *Joannes Seytz Ehigensis* wurde am 5. 6. 1519 in Ingolstadt immatrikuliert[2], ein *Joannes Seytz de Wolnzach Ratisponensis dioecesis* ebenda am 16. 3. 1525[3]. Ein Altist *Johannes Seitz* wurde am 28. 4. 1508 als früheres Mitglied der Hofkapelle Maximilians vom Domkapitel in Konstanz angestellt und bekam am 5. 6. 1508 auch die Singknaben in Unterricht und Pflege, wobei er sich mancherlei Rüge gefallen lassen mußte. Später scheint er nach Hechingen gekommen zu sein, denn am 8. 12. 1514 heißt es, der *Altist Johannes Seytz, Priester und Cantor in Hechingen,* sei zur Annahme der (Konstanzer) Kaplanei St. Blasiusaltar beim Hl. Kreuz (mit Schulpfründe und Sukzentorie) bereit; am 7. 3. 1520 übernahm Heinrich Schwenninger die gleiche Stelle. Vielleicht handelt es sich noch immer um den gleichen Sänger bei dem Altisten Johann Seitz, der am 2. 2. 1535 in der Stuttgarter Hofkapelle bestallt wird und dort 1550 stirbt[4].

Sebastianus Sittich clericus: Bened.-Kl. Hirsau (D. Konstanz) f. 46v (Nr. 210).

Symon Smaltz: Dom zu Laibach (D. Laibach) f. 92 (Nr. 271).

Ein *Jonas Schmältzl* ist 1549 als Kantoreiknabe der kaiserlichen Hofkapelle zu Wien nachweisbar[5]. Ob er, wie etwa auch der bekannte Wolfgang Schmeltzel, zu obigem in einem Verwandtschaftsverhältnis steht, ist zweifelhaft.

Cristannus Stahel clericus: Frauenkloster Pfullingen bei Reutlingen (D. Konstanz) f. 47v (Nr. 427).

Ein *Joannes Stahel de Dorffen prope Monacum* wurde am 5. 6. 1472 in Ingolstadt immatrikuliert[6]. Ein (wohl anderer) Johann Stahel kommt als Komponist in G. Forsters und G. Rhaws Sammlungen vor[7].

Vdalricus Sticker presbyter: Bened.-Kl. St. Lambert (ED. Salzburg) f. 151 (Nr. 274).

Identisch mit dem *„her Ulrich Stickher Singer“,* der in Rechnungsbüchern des Hofes schon in den Jahren 1500 und 1501 vorkommt und seinem Titel nach schon damals Priester war[8].

Conradus Stöckl clericus: Kollegiatkirche Isen (D. Freising) f. 57v (Nr. 220).

Vdalricus Strohackher presbyter: Bened.-Kl. Elchingen (D. Augsburg) f. 3 (Nr. 115).

Gewiß identisch mit *Vdalricus Strahackher clericus Constanciensis,* für den schon am 28. 8. 1492 in Straßburg eine auf die Kollegiatkirche BMV zu Landau (D. Speyer) lautende Pfründbitte registriert wurde (Pergamentregister f. 33v; Edition desselben Nr. 681); es handelt sich dabei um den *„Singer Vetz Strohagkher“,* der in Rechnungsbüchern des Hofes schon 1500 und 1501 vorkommt[9]. Ein

---

[1] *Matrikel Tübingen,* Nr. 1/247.
[2] *Matrikel Ingolstadt,* Sp. 429.
[3] *Matrikel Ingolstadt,* Sp. 476.
[4] H. Baier, *Vorreformationsgeschichtliche Forschungen aus der Diözese Konstanz,* Freiburger Diözesanarchiv 1913 (NF Bd. 14; der ganzen Reihe Bd. 41), S. 28–81, bes. S. 38; ferner G. Bossert, *Die* [württembergische] *Hofkapelle unter Herzog Ulrich,* Württ. Vjhefte f. Landesgesch. 1916, S. 412 f., 416.
[5] A. Smijers (vgl. S. 110, Anm. 5), S. 144.
[6] *Matrikel Ingolstadt,* Sp. 18.
[7] A. W. Ambros, *Geschichte der Musik Bd. III,* Breslau 1868, S. 391.
[8] Schweiger, Notiz Nr. 19, 63 u. 105.
[9] Schweiger, Notiz Nr. 19 u. 105.

Vlricus Strowhacker de Vlma wurde am 7. 11. 1487 in Tübingen immatrikuliert und am 18. 9. 1488 zum bacc. art. promoviert[1].

Cristannus Tott clericus: Stadt Kempten (D. Konstanz) f. 4v (Nr. 229).

Martinus Trabswetter clericus: Augustinerinnenkloster Klingental (D. Basel) f. 17 (Nr. 233).

Erasmus de Turri clericus Aquilegiensis Diocesis: Bened.-Kl. Ottobeuren (D. Augsburg) f. 3 (Nr. 416; die Edition hat irrtümlich *„Augustensis"* statt *„Aquilegiensis"*).

Gregorius Valentinianus clericus Aquilegiensis (bei Santifaller ebenfalls irrtümlich *„Augustensis"*): Kollegiatkirche Ellwangen (D. Augsburg) f. 1v (Nr. 117).

Bei Santifaller fehlt hier die im Original vorhandene Angabe *„Capella"*. Der Tenorist und *„capelnverweser"* Gregor Valentin kommt sowohl im Hofstaatsverzeichnis 1519 wie 1520 vor[2].

Valentinus Bassista presbyter, cantor olim regis defuncti: Prämonstr.-Kl. St. Michael zu Antwerpen (D. Cambrai) f. 30v (Nr. 14).

Valentinus Vnger Leodiensis Diocesis. Per Dominum Eberhardum: Kirche Hougaerde (D. Lüttich) f. 83 (Nr. 215).

Bei beiden Einträgen handelt es sich zweifellos um den gleichen Sänger, obwohl einmal die Capella, einmal aber der Kaplan Eberhard Sennft Intervenient ist. Der Zusatz *„cantor olim regis defuncti"* weist vermutlich auf seine ehemalige Tätigkeit in der Mechelner Hofkapelle Philipps des Schönen hin, der 1506 gestorben war. Tatsächlich enthält die Personalliste von 1496 einen *M.* (= Magister, Maistre, also Geistlichen) *Valentin* als Sänger, der sonst noch *„Hongre"* genannt wird und früher der Hofkapelle des ungarischen Königs Matthias Corvinus angehört hatte[3]. Das erklärt auch zwanglos den Namen *Valentinus Vnger* im zweiten Eintrag.

Cunibertus Vischer clericus: Benediktinerinnenkloster Traunkirchen (D. Passau) f. 137 (Nr. 531).

Im Hofstaatsverzeichnis 1519 kommt unter den Altisten ein *Herr Hans Vischer* und ein *Sigmundus Vischer* vor[4]; es könnte sich also um einen Fall von Verwandtenversorgung handeln.

Joannes Vogel: Bened.-Kl. Wessobrunn (D. Augsburg) f. 3 (Eintrag fehlt bei Santifaller).

Ein *Hanns Vogl* ist im Hofstaatsverzeichnis 1519 unter den *„Ainspennigen"* zu finden[5].

[1] *Matrikel Tübingen,* Nr. 18/9.

[2] Fellner-Kretschmayr, S. 145 und Koczirz, S. 532. Von G. Valentinianus ist ein Brief an Vadian in den (St. Galler) Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte, Bd. 24, S. 148, veröffentlicht; ein anderer (veröff. ibid. Bd. 27, S. 149 f), an den gleichen Humanisten gerichtet, ist zugleich von Heinrich Finck, J. Buchner und G. Valentinianus unterzeichnet. (Vgl. Mantuani, S. 392, Anm. 4 u. S. 393, Anm. 3).

[3] Gurlitt, *Johannes Walter,* S. 15.

[4] Fellner-Kretschmayr, S. 145.

[5] Fellner-Kretschmayr, S. 141.

Joannes Waldner clericus: Bened.-Kl. St. Georgen bei Schwaz (D. Brixen) f. 26 (bei Santifaller irrtümlich mit dem Eintrag Fridericus Playchner unter Nr. 169 verbunden).

Ein *Hanns Waldtner* steht im Hofstaatsverzeichnis 1519 unter den *„Ainspennigen"*[1]. Im gleichen Verzeichnis kommt ein *Herr Wilhalmb Waldner* als *„Caplan und Singer"* vor,[2] derselbe, der in der Innsbrucker Kapelle zwischen 1507 und 1514 mehrfach nachweisbar ist[3]. Ein *Joannes Waldner ex Hag* wurde am 13. 6. 1488 zu Ingolstadt immatrikuliert, ein *Joannes Walldner ex Maurkirchen* ebenda am 23. 7. 1491[4].

Joannes Warichschlachner clericus: Stadt Salzburg, f. 152 (Nr. 470).

Valentinus Weichselberger: Prämonstr.-Kl. Marchtal (D. Konstanz) f. 46v (Nr. 336).

Joannes Weiss clericus: Stadt Augsburg, f. 4v (Nr. 33).

In der Matrikel der Univ. Ingolstadt finden sich mehrere, aber aus verschiedenen Orten stammende Studenten dieses Namens und Vornamens, so aus Gundelfingen (16. 4. 1472), Kaufbeuren (8. 7. 1474), Wasserburg (3. 3. 1485), Westerwaring (? 12. 2. 1489) und Schongau (20. 12. 1510)[5].

Mathias Weyss clericus: Dom zu Breslau, f. 188 (Nr. 69).

*

Die weitaus interessanteste Eintragung von Capella-Precisten betrifft Ludwig Senfl. Das betreffende Blatt (f. 16) trägt die Überschrift *„BASILIENSIS· DIOCESIS.";* das Pfründeninstitut ist mit *„Ad Ecclesiam Katheralem"* (statt *„Kathedralem"* – gemeint ist also das Münster) bezeichnet. Der Eintrag selbst heißt:

„Ad Episcopum/Pro Ludouico Senffel cl[er]ico Constan[ciensi]. Capella." (Edition Santifaller Nr. 43).

Es ist bekannt, daß der Komponist Ludwig Senfl 23 Jahre lang als Sänger, Notist und Komponist in Diensten Maximilians I. gestanden ist, also vermutlich 1496 als Sängerknabe aufgenommen wurde[6]; ferner ist der Familienname Senfl in Verbindung mit dem Vornamen Ludwig meines Wissens in der fraglichen Zeit bisher nicht in anderem Zusammenhang nachgewiesen worden: es ist somit fast sicher, daß unser Precist mit dem Komponisten identisch ist. Eine weitere Bestätigung bildet der Text des Registereintrags selbst: daß für ihn eine Prex an den Bischof von Basel ergeht, um ihm eine Pfründe an der dortigen Kathedralkirche (dem Münster) zu verschaffen, kann zwanglos aus seiner Schweizer

[1] Fellner-Kretschmayr, S. 140.
[2] Fellner-Kretschmayr, S. 141.
[3] Waldner, S. 45 ff.
[4] *Matrikel Ingolstadt,* Sp. 184, 211.
[5] *Matrikel Ingolstadt,* Sp. 12, 50, 141, 189 u. 334.
[6] Vgl. Senfls Eingabe an König Ferdinand vom Jahre 1530, veröff. Koczirz, S. 539 f.

Herkunft verstanden, u. U. sogar als weitere Stütze für die Annahme von Basel als seinem Geburtsort betrachtet werden[1]. Als ein wichtiger neuer Hinweis zu Senfls Biographie geht aus dem Eintrag hervor, daß er zum Zeitpunkt des Pfründenmandats, also um 1508, als *„clericus Constanciensis"* bezeichnet wird. Die Einträge des vorliegenden Registers insgesamt zeigen, daß mit dieser Angabe zunächst nicht die Stadt, sondern nur der weitere Bereich der ganzen Diözese Konstanz gemeint ist. Jedenfalls ist gewiß, daß Senfl um 1508 „Kleriker" genannt wird, also zumindest einen niederen geistlichen Grad besessen hat[2]. Es bleibt Sache weiterer archivalischer Nachforschungen, festzustellen, ob der Hinweis schließlich als eine engere Verbindung Senfls zum Domkapitel oder zur bischöflichen Kantorei von Konstanz gedeutet werden darf. Die letztere Vermutung würde sich damit treffen, daß Senfls Landsmann und Kollege, der Bassist der kaiserlichen Hofkapelle Caspar Byrckherr, mit dem Senfl noch 1530 in gemeinsamer Eingabe an König Ferdinand um die vorenthaltene Abfertigung kämpft, und der gleich ihm auf 23-jährigen Dienst in Maximilians Hofkapelle hinweisen kann, nachweislich *„vom Stifft vnd Chor zu Costentz"*, wo er *„mit guedter Besoldung vnd Condicion wol fursechen gewesen"*, gegen die Zusicherung lebenslänglicher Versorgung in die kaiserliche Kapelle übergetreten ist[3]. Die Perspektiven zu verfolgen, die sich aus einer festen Verbindung Senfls zur Kantorei Konstanz im Hinblick auf Isaacs *„Choralis Constantinus"* und seine Mitarbeit daran ergeben könnten, sei den Senfl- und Isaac-Spezialisten überlassen. Eine Klärung der Sachlage wäre günstigenfalls aus der Untersuchung des Baseler Domkapitelarchivs zu erhoffen, sei es, daß sich dort die Urschrift von Maximilians auf Senfl bezügliches Prex-Mandat erhalten hätte – was jedoch nach bisherigen Erfahrungen mit anderen „Empfängerarchiven" von Preces-Urkunden kaum zu erwarten ist[4] – sei es, daß die Pfründbitte Erfolg hatte und Senfl dementsprechend in den Domkapitelrechnungen, Gültbüchern usw. aufscheinen müßte. In diesem günstigsten Falle wären dort vielleicht sogar weitere Angaben zu seiner noch immer so spärlich durch Einzelheiten belebten Biographie aufzufinden. Übrigens sind manche Einträge des Registers (– wie ich an Hand einiger der mir zur Verfügung gestellten Mikrofilmaufnahmen feststellen konnte –) aus der Mehrzahl der übrigen durch ein Marginalzeichen (durchstrichener Kreis) herausgehoben; das könnte vielleicht einen Hinweis auf den Erfolg der betreffenden Pfründbitte bilden. Blatt 16,

[1] Vgl. hierzu A. Thürlings, *Ludwig Senfls Geburtsort und Herkunft,* Einleitung zu DTB III, 2, S. XV–XXVI; A.-E. Cherbuliez (*Zur Kontroverse über die Herkunft von Ludwig Senfl,* Acta Music. V, 1933, S. 169–176) hat allerdings recht gewichtige Argumente beigebracht, die für Zürich als Geburtsort Senfls sprechen.

[2] In der gleichen Richtung könnte man übrigens den fragmentarischen Eintrag von 1510 deuten, den Schweiger (Notiz Nr. 1) veröffentlicht hat: *Augspurg, 23.V. 1510. Venerabilis princeps deuote dilecte. Ob servitia que nobis prestitit in Capella nostra devotus nobis dilectus Ludovicus Sennfl damus ei administratione* (sic!) *Eccle . . .*

[3] Vgl. die auf S. 113, Anm. 6 genannte Eingabe.

[4] Vgl. unsere Ausgangspublikation Santifaller (Titel s. S. 104, Anm. 1), S. 581.

das den Senfleintrag enthält, weist drei in solcher Weise hervorgehobene Preces-Einträge auf: Senfl befindet sich nicht darunter[1]. – Die Bezeichnung *„clericus"* schließlich läßt auf höhere Schulbildung Senfls schließen; sein Name ist zwar, soweit mir bekannt, bisher in keiner Universitätsmatrikel aufgefunden worden, doch könnte er die Voraussetzungen für die niederen Weihen wohl auch an einer Domschule erworben haben.

*

Bei einer Reihe von Registereinträgen fehlt, wie schon erwähnt wurde, der Name des Precisten; die Kapelle hat also die Pfründe vorsorglich angefordert, noch ehe entschieden war, welche Persönlichkeit dafür in Frage komme. Wieviele solche Einträge vorhanden sind, ist mir unbekannt, da die Edition nur einen einzigen von ihnen mitteilt; durch die genannten Mikrofilmaufnahmen konnte ich vier weitere feststellen; es handelt sich um folgende Klöster:

Benediktinerkloster Blaubeuren (D. Konstanz) f. 46v (Santifaller Nr. 61).
Frauenkloster Habstal (D. Konstanz) f. 47v (fehlt bei Santifaller).
Frauenkloster Leontal (D. Konstanz) f. 47v (fehlt).
Frauenkloster Söflingen (D. Konstanz) f. 47v (fehlt).
Frauenkloster Wald (D. Konstanz) f. 47v (fehlt).

*

Endlich seien noch einige Einträge vermerkt, denen zwar der Zusatz *„Capella"* fehlt, die uns aber interessieren, weil sie ebenfalls Musiker betreffen:

Mag. Nicolaus Mayoul regius elemosinarius et capellanus: Bened.-Kl. in Afflighem (D. Cambrai) f. 30v (Nr. 3).

Der gleiche Precist kommt schon in den folgenden vier Einträgen des Pergamentregisters (1486 ff.) vor:

Nicolaus Mayoul primus capelle regis (ausgestellt: Aachen, *in die coronationis* 9. 4. 1486): Bened.-Kl. St. Peter in Corbie (D. Amiens) f. 13v und 76v des Pergamentregisters (Edition Nr. 229).

Nicolaus Mayoul capellanus regiae maiestatis (Herzogenbusch 29. 5. 1486): Bened.-Kl. Lobbes (D. Cambrai) f. 32 und 94 des Perg.-Reg. (Nr. 717).

Nicolaus Mayoul presbyter ecclesiae collegiatae (1486): Kollegiatkirche (= Kathedrale) St. Rumbold in Mecheln (D. Cambrai) f. 35v und 96v des Perg.-Reg. (Nr. 844).

Nicolaus Mayoul Jumerer (?) capellanus regiae maiestatis (Mecheln 24. 9. 1494): *Rothnacens.* (Rosne?) (D. Cambrai), Kollegiatkirche St. Hermes, f. 47v des Perg.-Reg. (Nr. 1133).

[1] Die Edition nimmt leider keine Notiz von diesen Marginalzeichen der Kanzlei.

Es ist der schon aus den Innsbrucker Kapellakten (1492) bekannte Leiter der Hofmusik, den Maximilian I. aus der Grazer Kapelle seines Vorgängers Kaiser Friedrichs III. übernommen hatte. Später leitete er die nach Herzog Karls des Kühnen zerfallene und nach den Kriegswirren neubegründete „burgundische" Hofkapelle von Maximilians Sohn Philipp dem Schönen zu Mecheln, die ja auch Sänger aus den Kapellen Friedrichs III. († 1493) und des Ungarnkönigs Matthias Corvinus († 1490) aufgenommen hatte. Offenbar betrachtete Maximilian dieselbe trotz ihrer starken Eigentradition doch als „seine" Kapelle – vermutlich bezieht sich auf sie jener bekannte Hinweis auf die *„französischen"* Singer des Kaisers (im Gegensatz zu den *„oberländischen"*) –, denn Mayoul wird in den obigen Einträgen von 1486, 1494 und 1508 immer deutlich als Angehöriger des Hofstaats gekennzeichnet. Die Einträge zeigen im übrigen, daß Mayoul noch 1508 am Leben war und schließlich das Amt des Almosenpflegers erhalten hatte; außerdem bestätigen sie sinnfällig, daß die Wahl der Pfründorte durch Dienstort bzw. Heimat des Precisten bestimmt wurde[1].

Martinus Burgoys: Kloster Guillesnii (D. Cambrai), f. 30v des Papierregisters (1508), (Nr. 179).

Wahrscheinlich der Notenschreiber der Mechelner Hofkapelle, der (zusammen mit *Pierre van den Hove, alias Alamire*) vermutlich die prunkvollen Chorbücher der sächsischen Hofkantorei des Kurfürsten Friedrichs des Weisen geschrieben hat[2].

Adam Reneri clericus Leodiensis Diocesis: Dom zu Lüttich, f. 82 des Papier-Registers (Nr. 298).

Identisch mit dem besonders als Hofkomponist des eben genannten sächsischen Kurfürsten, Friedrichs des Weisen, bekannten Adam Rener aus Lüttich, der ja in Maximilians Gründungserlaß der Wiener Hofkapelle (20. 7. 1498) als *Adam von Lüttich* unter den sechs *„Mutanten-Knaben"* genannt wird, 1500 zum Studium nach *„Burgund"* geht und seit 1507 am sächsischen Hof nachweisbar ist[3]. Die Pfründbitte betrifft somit eindeutig den Angehörigen einer fremden Kapelle, beruht also entweder auf der früheren Beziehung oder auf einer Gefälligkeit des Kaisers dem Kurfürsten gegenüber; konsequenterweise tritt daher die „Capella" hier nicht als Intervenient auf.

Johannes de Bubay alias de Vrseto (Antwerpen 7. 10. 1486): Kloster Arras-St. Vaast (Diözese ?), Perg. Register f. 58 und 110 (Edition Nr. 43).

Vielleicht identisch mit dem Cantor Hans Bubay, der (nach einem Aktenstück vom 9. 6. 1467) zur Grazer Kapelle Kaiser Friedrichs III. gehörte und zusammen mit Mayoul in die Hofkapelle Maximilians bzw. deren „burgundischen" Zweig zu Mecheln übernommen worden sein könnte[4].

Dominus Georgius Slaconia, magister capelle: Kathedrale in Aquileja, f. 10 (Nr. 16).

Dominus Georgius Slaconia, magister capelle: Bened.-Kl. St. Gallen (D. Konstanz) f. 46v (Nr. 158).

---

[1] Waldner, S. 14; H. J. Moser, S. 19, 170; Gurlitt, *Johannes Walter*, S. 14 f.

[2] Gurlitt, *Johannes Walter*, S. 20 f.

[3] Schweiger, Notiz Nr. 2, 29 u. 32; Gurlitt, *Johannes Walter*, S. 15, 17 ff.; W. Gurlitt, *Ein Lütticher Beitrag zur Adam von Fulda-Frage*, Lütticher Kongreßbericht der IMG 1930, S. 125–128.

[4] Über ihn vgl. H. J. Moser, S. 170.

Dominus Georgius Slaconia, presbyter Aquilegiensis diocesis, magister capelle regie maiestatis. Ipsemet procuravit: Dom zu Konstanz, f. 44 (Nr. 260).

Es ist der bekannte Leiter der Hofkapelle und spätere Bischof von Wien, Georg Slatkonia (Chrysippus); als Georgius Slacom de Laibaco wurde er am 11. 10. 1474 in Ingolstadt immatrikuliert[1].

Vdalricus Organificis (Edition hat irrtümlich *Organiticis*) *de Colonia.* (Intervenient:) *Procuravit Georgius Vogel:* Frauenkloster Novum Claustrum prope Goch (ED. Köln), f. 41 v (Nr. 404).

Ob die Benennung des Precisten noch Berufsbezeichnung oder schon Familienname ist, bleibt zweifelhaft. Beim Intervenienten handelt es sich wohl um den Altisten *Gregorius Vogel* des Hofstaatsverzeichnisses von 1519[2] bzw. den Altisten *Jorg Vogel,* nach dessen Tod Ludwig Senfl ab 19. 2. 1520 einen Teil der bisher von jenem genossenen Einkünfte der Maut bei Engelhartszell/Passau beziehen sollte[3]. In Univ.-Matrikeln der Zeit kommen öfters Studenten dieses Namens vor, so ein *Georgius Vogel ex Weilheim* (Ingolstadt 1. 3. 1486), ein *Georgius Vogel de Stuckardia* (Erfurt S. S. 1474), doch ist bei der Häufigkeit des Namens eine Identifikation vorderhand aussichtslos[4].

Joannes Jordanus presbyter Augustensis: Bened.-Kl. Benediktbeuren (D. Augsburg) f. 3 (Nr. 53).

Vielleicht identisch oder verwandt mit jenem *„Jordanus modulator Augustensis"*, den die Melopöie des Tritonius in einem Lobgedicht feierte, und dem Jörg Blankenmüller 1545 eine Nachruf-Motette widmete[5]. Die Hofstaatsverzeichnisse Ferdinands I. von 1544, 1545, ca. 1545–1550, 1550 und 1551 nennen einen *Johann Jordan* unter den *„Latinischen Secretariis"*[6], der vielleicht der gleichen Familie, aber wohl einer jüngeren Generation angehört, als unser Precist. Im Verzeichnis von 1553 ist der Name des Secretarius durchstrichen, er war also (durch Tod?) aus dem Dienst ausgeschieden[7].

Joannes Paltinger clericus (vorgeschlagen:) *per Pamulu scribam coquine cesaree. Concurrit cum eo Dominus Frisingensis pro Heinrico Eitelwein:* Kloster Fürstenfeld (D. Freising) f. 59 (Nr. 156).

Der konkurrierende Bewerber, für den sich der Bischof von Freising einsetzte, ist vielleicht identisch mit dem gleichnamigen Liederkomponisten.

Leonardus Aquarius clericus, cantor ducis Wirtembergensis (Pfründbitte vorgeschlagen): *per Dominum Gurcensem:* Stadt Eßlingen (de Konstanz) f. 48 v (Nr. 130).

Leonardus Aquarius seu Wassermann, cantor ducis Wirtembergensis. Jussit Dominus Gurcensis: Kloster Rottenbuch (D. Freising) f. 59 (Nr. 459).

---

[1] *Matrikel Ingolstadt,* Sp. 52; MANTUANI, S. 384, Anm. 1.

[2] FELLNER-KRETSCHMAYR, S. 145.

[3] Das betr. Aktenstück veröff. KOCZIRZ, S. 537 f.

[4] *Matrikel Ingolstadt,* Sp. 154 und J. C. H. Weißenborn, *Acten der Erfurter Universität (1392–1636) Teil 1–3,* Halle 1881–1899 (Geschichtsquellen der Provinz Sachsen, Bd. VIII, Teil 1–3), Bd. I, S. 357.

[5] H. J. MOSER, S. 33 u. 189, Anm. 56; Blankenmüllers Nachrufmotette ist in SALBLINGERS *Concentus octo etc. vocum 1545* abgedruckt (vgl. A. W. AMBROS, *Gesch. d. Musik,* Bd. III, Breslau 1868, S. 377 u. 389.

[6] FELLNER-KRETSCHMAYR, S. 163, 166, 169.

[7] FELLNER-KRETSCHMAYR, S. 173.

Es ist der 1507 in der württembergischen Hofkapelle Herzog Ulrichs nachweisbare Sänger, von dem G. Bossert vermutet, daß er identisch sei mit dem noch um 1550 der bayerischen Hofkapelle angehörigen Altisten *Lienhard Wassermann*[1]. Daß der *„Dominus Gurcensis"*, d. i. der spätere Kardinal Matthäus Lang, der damals den Titel des Bischofs von Gurk hatte, sich für ihn einsetzte, läßt auf irgendwelche Beziehungen Wassermanns zu diesem großen Höfling schließen; vielleicht liefen dieselben über Augsburg, die Heimat des Kardinals. Wassermanns Familienname scheint auf den mainfränkischen Raum zu weisen. Zwei weitere Vertreter desselben unter den maximilianischen Precisten wurden durch den Bischof von Bamberg unterstützt:

Michael Wassermann Herbipolensis clericus, per Dominum Bambergensem: Kollegiatkirche St. Gangolf in Bamberg, f. 13 (Nr. 39);

Georgius Wassermann presbyter Bambergensis. Ad instantiam Domini Bambergensis: Kloster Ebrach (de Würzburg) f. 72 (Nr. 103).

Ein *Jeorius Wassermann de Nova Civitate* (Neustadt am Main?) wurde im W. S. 1488 in Erfurt immatrikuliert, ein *Michahel Wassermann de Nova Civitate* ebenda im W. S. 1495, ein *Joannes Wassermann de Nova Civitate* am 23. 10. 1484 zu Ingolstadt[2].

*

Fassen wir zusammen: Die Precesregister zeigen, daß bei über 40 Pfründbitten die Hofkapelle als Fürsprecher auftrat, also ein Interesse an den Precisten hatte. Die Sichtung ihrer Namen und die Vergleichung mit den Hofstaatsverzeichnissen und anderen Quellen ergab in einigen Fällen die Identität mit Sängern bzw. Kapellmeistern und Organisten. Einige andere trugen den gleichen Familiennamen wie Kapellsänger oder sonstige Mitglieder des Hofstaats. Bei Einzelpersonen als Fürsprechern lag in solchem Fall der Verdacht der Verwandtenversorgung nahe; bei der Kapelle als Intervenient wird man diesen Verdacht doch zunächst zurückstellen und lieber annehmen, daß der Familienzusammenhalt gleichzeitig oder nacheinander verschiedene Glieder derselben Familie in die Kapelle geführt habe. Auch bei den uns bisher unbekannten Persönlichkeiten gibt die Tatsache ihrer Förderung durch die Kapelle Grund zur Vermutung, daß dieselben um 1508 dem Institut angehört haben. Somit besitzt die Liste eine gewisse Bedeutung wenigstens als Rohstoff für eine Erweiterung unseres Wissens über den Personalstand von Maximilians Kapelle um 1508. Die Pfründorte ihrerseits gewähren überdies einen Einblick in die landschaftliche Zusammensetzung des Personals, zumal deren Auswahl offensichtlich auf die Heimat der Precisten bzw. auf die bevorzugten Residenzen des Hofes Rücksicht nahm; es ist also kaum zufällig, daß die Pfründen

[1] G. Bossert (vgl. S. 111, Anm. 4), S. 394; A. Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso,* Bd. I, Leipzig 1894, S. 32, 35, 50.

[2] *Matrikel Erfurt* (Titel vgl. S. 117, Anm. 4) I, 423 u. II, 191; *Matrikel Ingolstadt,* Sp. 137.

vorwiegend in den Diözesen Augsburg, Konstanz und Salzburg anzutreffen sind. Universitäts-Matrikeln der Zeit wurden vor allem zur Bestätigung solcher Herkunftsvermutungen herangezogen. Daß auch Ludwig Senfl sich in der Reihe der Capella-Precisten befindet, hat nicht nur einiges Neue zu seiner Biographie erbracht, sondern verleiht seinerseits der Liste ein erhöhtes Gewicht. Eine willkommene Ergänzung bildeten andere, nicht von der Kapelle vertretene Pfründbitten, bei denen die Musikereigenschaft des Precisten in anderer Weise kenntlich war. Auch diese Gruppe von Einträgen bot manche Ergänzung unseres Wissens von den fraglichen Personen. Insbesondere wurde an einzelnen Notizen die Mittlerstellung von Maximilians Hofmusik zwischen den Zeiten und Räumen anschaulich, allein schon dadurch, daß andere wichtige Kapellen – wie die des (dem Kaiser eigentlich zugehörigen) „burgundischen" Hofes zu Mecheln, die seines Vaters Kaiser Friedrichs III. zu Graz bzw. Wiener Neustadt, die des Ungarnkönigs Matthias Corvinus, die des sächsischen Kurfürsten Friedrich des Weisen und die des württembergischen Herzogs Ulrich – aus dem Personalzusammenhang heraus berührt werden mußten. Eindrucksvoll war schließlich die Regelmäßigkeit, mit der immer noch der *Clericus*-Zusatz auftrat; daß er nicht selbstverständliche Voraussetzung der Pfründverleihung war, erweisen allein schon die erwähnten Precisten der „*Camera rationis*" – es bleibt also nur die Deutung, daß Maximilians I. Kapelle um 1508 in personeller Hinsicht noch weithin geistlichen Charakter besaß.

Johann Pachelbel als Vokalkomponist

von

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

Die folgenden Mitteilungen werden nicht in Frage stellen, daß Johann Pachelbel, zeit seiner Wirksamkeit als Organist beamtet[1], in erster Linie auf dem Gebiet der Orgelmusik[2] und im weiteren Sinne auf dem der Tastenmusik[3] Bedeutung gewann gegenüber einer nur mehr gelegentlichen Beteiligung am kammermusikalischen[4] und vokalen Schaffen des späten 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts. Indessen dürfte es doch lohnend sein nicht nur für unsere Kenntnis von der Gesamterscheinung dieses Meisters, sondern auch für den Einblick in die kirchenmusikalische Situation und in das Liedschaffen jener, Johann Sebastian Bach unmittelbar vorausgehenden Zeit, die Vokalkompositionen Pachelbels, nachdem nahezu siebenzig Gesangswerke unter seinem Namen sich haben finden lassen, eigens zu betrachten, – ganz abgesehen davon,

---

[1] Biographische Arbeiten: A. Sandberger, Biographische Vorbemerkungen zu DTB II, 1 (1901); H. Botstiber, Einleitung zu DTÖ VIII, 2 (1901); M. Seiffert in DTB VI, 1 (1905), S. XXIX; J. Sittart, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe,* Stuttgart 1890, S. 66 ff.; E. Born, *Die Variation als Grundlage handwerklicher Gestaltung im musikalischen Schaffen Johann Pachelbels,* Berlin 1941 (S. 1 ff.: *Biographische Skizze*); H. J. Moser in Musik und Kirche, 23. Jg. 1953, S. 82 ff.

[2] A. G. Ritter in MfM 1874, S. 119, ferner *Zur Geschichte des Orgelspiels,* in der Neubearbeitung von G. Frotscher, Bd. I, Berlin 1935, S. 503 ff.; M. Seiffert in der Einleitung zu DTB IV, 1 (1903); K. Matthaei in Musik und Gottesdienst, Zürich 1953, S. 129 ff. – Neuausgaben der Orgelwerke: DTB IV, 1 (Seiffert), DTÖ VIII, 2 (Botstiber u. Seiffert); praktische Ausgabe von Matthaei (3 Bde., 1928–34, Bärenreiter-Verlag).

[3] M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik,* Leipzig 1899, S. 196 ff. und in SIMG V (1903/04), S. 476 ff. – Neuausgabe der Klavierwerke: DTB II, 1 (Seiffert); *Sieben Choralpartiten* hg. v. Matthaei (1936, Bärenreiter).

[4] G. Beckmann, *J. Pachelbel als Kammerkomponist,* AfMw I (1918/19), S. 267 ff.; s. auch die Bemerkungen bei Ph. Spitta, *J. S. Bach* I, S. 123; Triosuiten (*Musicalische Ergetzung* v. 1691) hg. v. F. Zobeley (1937, Bärenreiter). Leider würde die schöne Aufgabe, Pachelbels Kammermusik neuerlich zu sammeln, mit dem Verlust von sieben der acht Mss. rechnen müssen, die Beckmann besprach, da die Pachelbel-Bestände der ehem. Berliner Akademie für Kirchenmusik im Kriege vernichtet wurden, darunter auch jene *Sonata a Violino solo e Cembalo obligato,* eines der frühesten Beispiele für das ausgearbeitete Accompagnement, dessen wenige bei Beckmann mitgeteilte Takte so vielversprechend sind.

daß bei einem Komponisten von seinem Range hier noch manch glücklicher Fund für den praktischen Gebrauch in der gegenwärtigen gottesdienstlichen Chormusik zu erwarten war[1].

Schon Johann Gottfried Walther hatte in seinem „Musicalischen Lexicon" (1732) im Pachelbel-Artikel I[2] hervorgehoben, jener habe während seiner späteren Nürnberger Zeit „in den Kirchen-Stücken sowohl die *Vocal-* als *Instrumental*-Music vollkommener, als man vorhero gethan, gerichtet"[3], und erwähnte im Artikel II „die andern [nämlich ungedruckten] vielen Clavier-, Vocal- und Instrumental-Stücke, so er gesetzt gehabt". In wenig späterer Zeit, in J. Matthesons „Ehren-Pforte" (1740) und dann in E. L. Gerbers „Historisch-Biographischem Lexikon" (1792) wird – da Pachelbels Vokalkompositionen vergessen waren – der Walthersche Passus ins Allgemeine gewendet: jener habe während seiner Nürnberger Tätigkeit „die Kirchenmusik vollkommener gemacht", und erst Ph. Spitta[4] gibt dem Urteil die ursprüngliche Konzeption zurück: es beziehe sich zuverlässig auch auf Pachelbels Vokalmusik.

Mit dieser hatte sich im 19. Jahrhundert erstmalig Franz Commer beschäftigt, der sich 1833 einen Partiturband von dreizehn Vokalkompositionen Pachelbels anlegte[5], von denen er drei Stücke veröffentlichte[6]. Eine Würdigung als Vokalkomponist fand Pachelbel dann auch bei Carl von Winterfeld[7], der die Choralkantate über das Rodigastsche Trostlied *Was Gott tut, das ist wohlgetan* und drei Lieder für ein Hochzeitsfest besprach und abdruckte[8]. Darüber hinaus sind Winterfeld „handschriftlich noch viele geistliche Gesänge, bis zu acht Stimmen", bekannt gewesen. Von Erhabenheit und Liebreiz, von Kraft und Zartheit in gleicher Weise seien alle diese Werke erfüllt und besonders ausgezeichnet durch die melodische und sangbare Führung der Stimmen. „Namentlich für den geistlichen Gesang" erweise sich Pachelbel als bedeutend; als Orgelmeister gehöre er zu jenen seltenen, „deren Spiel durch ihre glückliche Begabung für den Gesang geregelt wird". Überhaupt scheine „das Vorwalten

[1] Eine Neuausgabe wird jetzt in Einzelheften erscheinen unter dem Gesamttitel: *Johann Pachelbel | Das Vokalwerk,* hg. v. H. H. Eggebrecht, Bärenreiter-Verlag Kassel in Verbindung mit dem Concordia Publishing House St. Louis.

[2] Bekanntlich wurde J. Pachelbel versehentlich mit zwei Artikeln bedacht.

[3] Walther zitiert hier den Abschnitt über Pachelbel in der *Historischen Nachricht von den Nürnbergerischen Mathematicis und Künstlern* von J. G. Doppelmayr, Nürnberg 1730, S. 258 ff.

[4] Siehe S. 122, Anm. 2.

[5] Öffentl. Wissenschaftl. Bibl. Berlin, Mus. ms. Commer 123, 4°, 48 Seiten. Vermerk Commers auf einem Vorsatzblatt von 1869: „Die obengenannten Compositionen [im nachfolgenden Werkverzeichnis ist auf sie verwiesen], in einzelnen Stimmen v. Pachelbels Hand geschrieben, befanden sich früher in der Bibliothek des Königl. Musik-Instituts für Kirchenmusik und stammten aus Forkels Nachlaß. Im Jahre 1833 habe ich dieselben in Partitur gesetzt."

[6] Vgl. im Verz. die Nrn. 25, 26, 65.

[7] *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes,* II. Teil, Leipzig 1845, S. 627 ff. und Beispielband, S. 201 f.

[8] Vgl. S. 129.

des Sängers über den Orgelkünstler das Besonderste seines Wesens auszudrücken"[1]. Dann hatte Ph. Spitta[2] zum Zwecke einer Beurteilung des Verhältnisses zwischen Pachelbel und Johann Christoph Bach (1642–1703) – die sich in Eisenach begegneten (1677/78) – auch die geistlichen Vokalkompositionen des ersteren mit herangezogen und bereits auf die enge Verbindung des vokalen mit dem organistischen Typus der Pachelbelschen Choralbearbeitungen hingewiesen: Der Nürnberger Meister habe „die durch seine Orgelkompositionen erworbene Technik . . . in geschickter Weise für den Vokalstil zu benutzen gewußt". Auch in dieser Hinsicht sei Pachelbel als „der direkte Vorgänger Seb. Bachs" anzusprechen, und zumal die von Winterfeld mitgeteilte Choralkantate biete „ein sehr bemerkenswertes Beispiel für den Stand der Kirchenmusik um die Wende des 17. Jahrhunderts".

Solche Anreize zu näherer Beschäftigung mit Pachelbels Vokalmusik blieben ohne sichtliche Wirkung. 1901 erwähnte auch A. Sandberger in seiner Pachelbel-Biographie im Zusammenhang mit dem liturgischen Ort der Pachelbelschen Magnificat-Fugen „eine Anzahl durchkomponierter Magnificats für Singstimme und Begleitung" und wies abermals darauf hin, daß „die Bibliothek Berlin auch bei den Vokalkompositionen manches datierte Stück aus Pachelbels letzten Lebensjahren" besitze[3]. Von den beiden Stücken, die dann Max Seiffert in dem „Nürnberger Meistern der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts" gewidmeten VI. Jahrgang der Denkmäler der Tonkunst in Bayern (1905) veröffentlichte, war die Kantate *Was Gott tut, das ist wohlgetan* schon seit Winterfelds Beispielband hinlänglich bekannt[4] und gehört die Motette *Tröste uns, Gott* dem deklamatorischen Typus an, der für Pachelbels Vokalschaffen zwar ebenfalls charakteristisch, jedoch für seine persönliche Leistung auf diesem Gebiete weniger bedeutsam ist[5]. Dieses letztgenannte Stück und die erstmalig von F. Commer veröffentlichte Motette *Singet dem Herrn* sind dann für den praktischen Gebrauch mehrfach abgedruckt[6] und – so mag hier eingeschoben werden – wegen ihrer schlichten Klangschönheit und leichten Sanglichkeit immer wieder für das gottesdienstliche Singen verwendet worden, so daß nicht zuletzt wohl auch von daher der Zuspruch zu verstehen ist, den die bloße An-

[1] Womit der für Pachelbel und seine Schule zentrale Begriff der „cantablen Setzart" getroffen ist; vgl. Sandberger, a. a. O., S. XI.

[2] *J. S. Bach*, Bd. I, S. 121 ff.

[3] Sie befinden sich jetzt fast alle in der Westdeutschen Bibliothek Marburg/L.; datiert sind die Stücke Nr. 23, 34, 36 (32a u. 33) unsers Verzeichnisses.

[4] Auch Seiffert sieht in dieser Choralvariation ein hervorragendes Stück evangelischer Kirchenmusik, das „direkt zur Schwelle der Bachschen Choralkantate führt".

[5] Pachelbel als Vokalkomponisten erwähnt auch A. Pirro in der Lavignac-Encyclopédie I, Paris 1914, S. 960 f. –

1936 (ZfMw XVI, S. 245 ff.) berichtete O. Kaul über *Zwei unbekannte Kompositionen* [Arien mit Instrumenten] *von Johann Pachelbel;* Verz. Nr. 63 und 64, dazu S. 130 f.

[6] Vgl. Verz. Nr. 25 und 26

kündigung einer neuerlichen Beschäftigung mit den Pachelbelschen Vokalwerken schon hat finden dürfen[1].

Für die hier skizzierte Geschichte des Pachelbelschen Vokalwerkes ist der Umstand entscheidend gewesen, daß sich bereits zur Zeit Gerbers, Winterfelds und Commers ein großer Teil der Vokalkompositionen des Nürnberger Meisters nicht mehr in Deutschland, sondern in englischer Privathand befand. Ich meine die Manuskripte, die jetzt in der Bibliothek des St. Michael's College, Tenbury (Worcestershire, England) zu finden sind. Es handelt sich um die Tenbury-Mss. 1208 und 1209, zwei starke Foliobände, enthaltend insgesamt 25 Vokalkompositionen Pachelbels (11 Magnificats, 10 Vertonungen von *Deus in adjutorium*, 1 Messe, einige deutsche Psalmen und Kantaten) und die Tenbury-Mss. 1311 und 1356, enthaltend je ein Magnificat.

Auf Ms. 1311 ist vermerkt „Autograph MS of the Composer". Ob es sich in der Tat um Autographe handelt, kann ich nicht entscheiden, da ich aus allen mir bekannten Handschriften Pachelbelscher Vokalwerke ein einwandfreies Prüfungsmerkmal nicht gewinnen konnte, – halte es jedoch für wahrscheinlich. Ein gutes Charakteristikum der Tenbury-Hss. ist, neben anderem, die (energische) Zeichnung des Violinschlüssels, die derjenigen in der Reinschrift der Aria *So ist denn dies der Tag* sehr ähnlich ist (Verz. Nr. 63 und Seite 130). Und es ist doch zu vermuten, daß Pachelbel die Reinschrift dieser Erfurter Festmusik, die dem gedruckten Aria-Text beigefügt ist, selbst angefertigt hat, wenn auch in früheren Jahren[2]. Überdies sind alle genannten Tenbury-Handschriften Partituren, und sie stimmen graphisch derart überein, daß sie alle von der gleichen Hand zu sein scheinen, obwohl die in 1208–9 zusammengebundenen Mss. von unterschiedlicher Größe sind und anscheinend zu verschiedenen Zeiten geschrieben wurden (etwa zehn verschiedene Wasserzeichen)[3].

Aus den Inskriptionen geht hervor, daß die Mss. 1208–9 schon im 18. Jahrhundert nach England gekommen sind: sie waren Eigentum des für die nationale englische Kirchenmusik verdienten William Boyce (1710–1779)[4], später kamen sie in die Musiksammlung des englischen Organisten Joseph Warren (1804–1881). Auch Ms. 1311 gehörte einst Warren, bevor es in den Besitz von

[1] H. J. Moser in Musik und Kirche, 23. Jg. 1953, S. 90; K. Matthaei in Musik und Gottesdienst, Zürich 1953, S. 139.

[2] Der Direktor des Nürnberger Stadtarchivs, Herr Dr. G. Pfeifer, teilte mir neuerdings mit, daß weder in den Beständen des Stadtarchivs noch in denen des Germanischen Nationalmuseums oder der Stadtbibliothek ein Dokument mit der Handschrift Pachelbels zu finden ist.

[3] Meist finden sich bei den Werktiteln (entweder an der oberen linken Ecke der Titelseite oder unmittelbar vor dem Titel) die Buchstaben „C:D:M" (?), also z. B. *C:D:M: Partitura à 17. 4 Trom:* . . . (Verz. Nr. 13); oft steht am Schluß der Werke das „Soli Deo Gloria".

[4] Die mit „T. N." (?) unterzeichnete Eintragung lautet: „This Volume I bought at the Sale of Dr. Boyce's music." Die Bände haben auch das Ex libris-Zeichen von „The Revd. John Parker" (?). Die Reihenfolge kann nur sein: Boyce – T. N. – Parker – Warren – Ouseley.

Sir Frederick A. Gore Ouseley (1825–1889) gelangte, dem Begründer des St. Michael's College (1854), dessen Sammlung den Grundstock der dortigen Bibliothek bildet[1].

*

Die Sichtung der erreichbaren Handschriften[2], auch gelegentlicher Neudrucke, lexikalischer Bemerkungen usw. ergab das folgende Verzeichnis, in welchem die Stücke nach Gattungen und innerhalb der Gattungen alphabetisch geordnet, im ganzen aber durchnumeriert sind. Bei gleichen Texten gebe ich die in Tenbury zu findenden Kompositionen zum Schlusse (in der Reihenfolge der Handschriften) und füge [in eckigen Klammern] die Tonarten zur näheren Kennzeichnung bei. Zitiert werden nicht die originalen Titel, weil diese meist unvollkommen sind, oft ganz fehlen. – Die Aufgliederung in „Motetten" und „Kantaten" ist etwas willkürlich; in jener hohen „Zeit des konzertierenden Stils" (J. Handschin) ist die Bedeutung von „Motette" so weit „extendiert" (vgl. Walthers Lexikon), daß der Terminus nicht mehr exakt ist. Es ist aber bezeichnend für die Stücke, ob es sich um reine Bibeltexte handelt oder nicht. Alle reinen Bibeltexte sind Psalmen (außer Nr. 23). Und um dies konsequent durchzuführen, ist auch Nr. 22 unter die Motetten genommen, obwohl die Behandlung der Psalmverse hier eine mehr „kantatenhafte" ist.

---

[1] In Ms. 1356 finden sich keine Besitzer-Hinweise (es ist auch nicht eingebunden). – Die Hss. sind verzeichnet in *The Catalogue of Manuscripts in the Library of St. Michael's College, Tenbury,* hg. von E. H. Fellowes, Paris 1934. Neuerdings wurde auch durch H. Woodwards Neuausgabe des Ms. 1311 (vgl. Verz. Nr. 48) auf die in Tenbury befindlichen Vokalwerke Pachelbels aufmerksam gemacht. Jener schrieb als Dissertation (Havard University) *A Study of the Tenbury Manuscripts of Johann Pachelbel* (1952, maschinenschriftl., 360 S., mit einem Anhang von sechs Werken der Tenbury-Sammlung), die mir in einem Auszug bekannt wurde, den mir der Verf. freundlich zur Verfügung stellte. Überhaupt danke ich Herrn Dr. Henry Woodward, Carleton College, Northfield (Minnesota, USA) für unermüdliche Beantwortung meiner Fragen zu jenem Zeitpunkt, als ich die Tenbury-Mss. selbst noch nicht zu Gesicht bekommen hatte.

[2] Abschriften, Photokopien oder Mikrofilme sämtlicher Stücke im Besitze des Verfassers. Die Mikrofilme der Tenbury-Hss. werden in den Besitz des Mikrofilmarchivs der Musikgeschichtlichen Kommission übergeben.

Zu danken habe ich für die Überlassung des Materials und für freundliche Auskünfte namentlich Herrn Bibliotheksdirektor Dr. Martin Cremer, Marburg/L., und Herrn Oberbibliothekar Dr. Wilhelm Virneisel, Berlin, ferner Herrn Christoph Stroux, Berlin. Herrn Wolfgang Jänecke, Freiburg i. Br., danke ich für seine Hilfe bei den Spartierungen. Besonders herzlichen Dank schulde ich Herrn Dr. Hans Ferdinand Redlich, Letchworth, Herts (England), der meine Anfragen und Wünsche an das St. Michael's College freundlich übermittelte, und dem Honorary Librarian des St. Michael's College, Herrn H. Watkins Shaw, Worcester, für die mühevolle Besorgung der Mikrofilme.

Verzeichnis der Vokalwerke Johann Pachelbels

Abkürzungen:

B. B. = Öffentliche Wissenschaftliche Bibliothek Berlin (vormals Preußische Staatsbibliothek)

– – mus. ms. 30 088 = Ein Sammelband *Ex Bibliotheca Poelchaviana,* enthaltend Manuskripte „Merckwürdiger lateinischer Kirchenstücke" aus der Zeit vor und nach 1700, zusammengestellt nach 1758; bei Eitner mit der alten Sign. 444 verzeichnet

– – mus. ms. 30 189 = Ein Sammelband, der aus einer Schenkung des Preußischen Staatsministers Graf C. O. F. von Voss-Buch vom Jahre 1851 stammt (ADB, Bd. 40, S. 352, u. Bach-GA, Bd. 15, S. XV), enthaltend Klavierkompositionen aus dem 18. Jh. und Kirchenmusik von J. Pachelbel (neuere Abschrift), L. Leo und E. Ligneville; bei Eitner mit der alten Sign. 189 verzeichnet

B. B. A. = Bibliothek der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik, seit 1945 mit der Bibl. der Berliner Hochschule für Musik zusammengelegt (die Pachelbel-Handschriften laut Nachricht der Hochschulbibliothek vom 13. 11. 53 im Kriege vernichtet)

B. D. = Sächsische Landesbibliothek Dresden (die Vokalwerke Pachelbels fallen unter Kriegsverlust; Nachricht vom 17. 2. 54)

B. M. = Westdeutsche Bibliothek Marburg (Sammlungen der ehemal. Preußischen Staatsbibliothek)

B. T. = Bibliothek des St. Michael's College, Tenbury (s. o.)

Commer = B. B. mus. ms. 123 (vgl. S. 121, Anm. 5)

Eitner = R. Eitner, Biogr.-Bibliogr. Quellen-Lexikon, Bd. VII, Leipzig 1902, Art. Pachelbel

NA in Vorb. = Neuausgabe in Vorbereitung beim Bärenreiter-Verlag, Kassel, in Verbindung mit dem Concordia Publishing House, Saint Louis

Winterfeld = C. v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang, Musik-Beilage zum II. Bd.

Weitere Abkürzungen: C = Cantus, A = Altus, T = Tenor, B = Bassus; P = Partitur (wo kein Vermerk, handelt es sich um Stimmen); Str. = Strophe; V = Vers

I. Motetten

(Psalm-Texte)

Nr. 1: *Der Herr ist König, darum zittern die Völker,* Ps. 99, 1–5 u. 9
zweichörig (je CATB) mit B. c. – B. M. mus. ms. 16 475/3 – NA in Vorb.

Nr. 2: *Der Herr ist König und herrlich geschmückt,* Ps. 93 (vollst.)
[C] zweichörig (je CATB) mit B. c. – B. M. mus. ms. 16 475/6

Nr. 3: Gleicher Text, Ps. 93 (vollst.) u. *Halleluja*
[C] CCATB – B. M. mus. ms. 16 475/9 (ohne B. c.)

Nr. 4: *Deus in adjutorium meum,* Ps. 70, 2, Kleines *Gloria* u. *Halleluja*
[C] CATB, 2 Violinen, Viola u. B. c. – B. B. mus. ms. 30 189, Bl. 53–59, P, und Commer Nr. II, P

Nr. 5: Gleicher Text
[D] CATB, 2 Violinen, Viola u. B. c. – Commer Nr. I, P

Nr. 6: Gleicher Text
[C] CATB, 2 Violinen, 3 Violen, Fagott u. B. c. – B. T. ms. 1208, Nr. 3 (fol. 41–45, P)

Nr. 7: Gleicher Text
[D] CCATB, 2 Violinen, 3 Violen, Fagott u. B. c. – B. T. ms. 1208, Nr. 5 (fol. 73–84, P)

Nr. 8: Gleicher Text
[A] CCATB, 2 Violinen, 3 Violen, Fagott u. B. c. – B. T. ms. 1209, Nr. 1 (fol. 1–14, P)

Nr. 9: Gleicher Text
[F] CCATB, 2 Violinen, 4 Violen, Fagott u. B. c. – B. T. ms. 1209, Nr. 4 (fol. 28–43, P)

Nr. 10: Gleicher Text
[a] CCATB, 2 Violinen, 3 Violen, Fagott u. B. c. – B. T. ms. 1209, Nr. 6 (fol. 54–69, P)

Nr. 11: Gleicher Text
[g] CATB, 2 Violinen, Fagott u. B. c. – B. T. ms. 1209, Nr. 7 (fol. 70–73, P)

Nr. 12: Gleicher Text
[g] CCATB, 2 Violinen, Viola, 2 Viole da Gamba, Fagott u. B. c. – B. T. ms. 1209, Nr. 8 (fol. 74–91, P)

Nr. 13: Gleicher Text
[C] CCATB, 4 Trompeten, Pauken, 2 Violinen, 3 Violen, Fagott u. B. c. *(Organo)* – B. T. ms. 1209, Nr. 9 (fol. 92–109, P)

Nr. 14: Gleicher Text
[D] CATB, 2 Violinen, 3 Violen, Fagott u. B. c. – B. T. ms. 1209, Nr. 10 (fol. 110–127, P)

Nr. 15: *Domine ad adjuvandum me,* Ps. 70, 2 (zweite Hälfte) u. Kleines *Gloria*
[G] CATB, 2 Violinen, 3 Violen, Fagott u. B. c. – B. T. 1209, Nr. 2 (fol. 15 – 21, P) und B. B. mus. ms. 30 088, Nr. 12 (ohne ad libitum-Violen und Fagott, P)

Nr. 16: *Exsurgat Deus,* Ps. 68, 2–5
zweichörig (je CATB) mit B. c. – B. M. mus. ms. 16 475/3

Nr. 17: *Gott ist unser Zuversicht,* Ps. 46, 2–8 (Psalm-Vers 5–8 mit Choral-c. f. „Ein feste Burg ist unser Gott" zur Textstr. „Preis, Ehr und Lob, dem höchsten Gut")
[C] zweichörig (je CATB) mit B. c. – B. M. mus. ms. 16 475/20 – NA in Vorb.

Nr. 18: *Gott ist unser Zuversicht,* Ps. 46 (vollst.)
[E] CATB, 2 Violinen, 3 Violen, Fagott u. B. c. – B. T. ms. 1208, Nr. 9 (fol. 119–140, P)

Nr. 19: *Gott sei uns gnädig,* Ps. 67 (vollst.)
CCATB, 5 Trompeten, Pauken, 2 Violinen, 4 Violen, Fagott u. B. c. *(Organo)* – B. T. ms. 1208, Nr. 1 (fol. 1–26, P)

Nr. 20: *Jauchzet dem Herrn,* Ps. 100 (vollst.)
zweichörig (je CATB) mit B. c. – B. M. mus. ms. 16 475/25 – NA in Vorb.

Nr. 21: *Jauchzet Gott, alle Lande,* Ps. 66, 1–7, 16, 19–20
zweichörig (je CATB) mit B. c. (als *Organo* bezeichnet) – B. M. mus. ms. 16 475/23 (mit zwei *Organo*-Stimmen)

Nr. 22: *Lobet den Herrn in seinem Heiligtum,* Ps. 150 (vollst.)
CCATB (auch solistisch), 5 Trompeten, Pauken, 2 Violinen, 3 Violen, Fagott, Harfe, Trombone, Cimbalo, 2 Flöten u. B. c. *(Organo)* – B. T. ms. 1208, Nr. 6 (fol. 85–104 P) – NA in Vorb.

Sonata – V 1–2 u. 6 Chor mit Instrumenten – V 3–5 Solo- u. Duettgesang mit den im Psalmtext genannten Instrumenten und zwar V 3: Trombone (kanonisch geführt, dann Harfe; V 4: Trompeten und Pauken, dann 2 Violinen, 2 Flöten u. Fagott; V 5: Glocke (*Cimbalo,* in der Partitur steht „Cembalo")

Nr. 23: *Nun danket alle Gott,* Sirach 50, 24–26 (anschließend 1. Str. von „Nun danket alle Gott", Choralbearbeitung)
zweichörig (je CATB) mit B. c. – B. M. mus. ms. 16 475/28 (mit Vermerk „Anno 1705") – NA in Vorb.

Nr. 24: *Paratum cor meam,* Ps. 57, 8–12
zweichörig (je CATB) mit B. c. – B. M. mus. ms. 11 474/8

Nr. 25: *Singet dem Herrn,* Ps. 98, 1–3 u. 9
zweichörig (je CATB) mit B. c. – B. B. mus. ms. 16 475/30; B. B. A. (verloren); B. D. (verloren); Commer Nr. IV – NA: F. Commer, Musica sacra III; Zehntes Kantate-Chorheft, hg. vom Landeskirchen-Chorverband Sachsen, Leipzig 1937; als Chorblatt in der Slg. „Die Motette" im F. Hänßler-Verlag Stuttgart

Nr. 26: *Tröste uns, Gott, unser Heiland,* Ps. 85, 5–10
zweichörig (je CATB) mit B. c. – B. B. mus. ms. 16 475/32; B. B. A. (verloren); B. D. (verloren); Commer Nr. III – NA: F. Commer, Musica sacra III; DTB VI, 1 (M. Seiffert, nach einem „Konvolut alter, zeitgenössischer Stimmen im Kgl. Institut für Kirchenmusik zu Berlin"); Beiblätter zur Evangel. Kirchenmusik in Baden Nr. 21; als Chorblatt in der Slg. „Die Motette" im F. Hänßler-Verlag Stuttgart

II. Kantaten

(Choraltexte, freie Texte, Bibeltexte mit eingefügten Dichtungen)

Nr. 27: *Christ lag in Todesbanden,* 7 Str. des Luther-Liedes (solistisch V 2–4 u. 6 ⟨= V 2⟩)
CATB, 2 Violinen, 3 Violen, Basson u. B. c. – B. M. mus. ms. 16 476/2 – NA in Vorb.

Nr. 28: *Der Name des Herren sei gelobet und gebenedeiet von nun an bis in Ewigkeit. Amen.*
CAB, 2 Violinen u. B. c. – B. M. mus. ms. 16 475/12 – NA in Vorb.

Nr. 29: *Jauchzet dem Herrn alle Welt,* Ps. 100 und freie Dichtungen
[G] CCATB, 2 Oboen, 3 Violinen, 2 Violen, Basson u. B. c. – B. M. 16 476/5 – NA in Vorb.

(1) Inst. Einleitung – „Jauchzet dem Herrn" (Ps. 100, 1–2, Chor mit Instr.) – (2) „So jauchze, wer da jauchzen kann" (1 Gedichtstr., T, Oboennachspiel) – (3) „Wie manche Trübsalsflut" (1 Gedichtstr., A, Ohne Instr.) – (4) „Nun danket alle Gott" (Choralbearbeitung, 1 Str., Instr. ad lib.) – (5) „Was schadet der Feinde gespanneter Bogen" (1 Gedichtstr., CA, Orchesternachspiel) – (6) „Vor der Feinde Waffenblitzen" (1 Gedichtstr., B, Oboenbegleitung u. -nachspiel) – (7) „Entzieh uns nicht das allerteurste Pfand" (3 Gedichtstr. in gleicher Vertonung, wechselnd zwischen T u. C, Ritornell durch Continuo-Instr.) – (8) „Gelobet sei des Herren Name, von nun an bis in Ewigkeit, Amen. Halleluja" (Chor mit Instr.)

Nr. 30: *Jauchzet dem Herrn, alle Welt,* Ps. 100 und freie Dichtung
[C] CCATB, 4 Trompeten, Pauken, 2 Violinen, 3 Violen, Fagott u. B. c. – B. T. ms. 1208, Nr. 7 (fol. 105–118, P) – NA in Vorb.

Ps. 100, 1–2 (für Chor u. Instr.), dann 8 Str. des Gedichts „Welchem sollen wir zu Ehren unser Saiten lassen hören" in 4 Vertonungen für 1 od. 2 Singstimmen mit wechselnder Instr.-Begleitung und Ritornellen; dann Wiederholung der 2. Hälfte von Ps. 100, 2

Nr. 31: *Kommt her zu mir,* Abendmahlskantate
CATB, 2 Violinen, 2 Cornetti u. B. c. – B. T. ms. 1209, Nr. 5 (fol. 44–53, P) – NA in Vorb.

(1) Instr. Einleitung – Matth. 11, 28 (B solo) – (2) „Hör, liebe Seel! dir ruft der Herr" (1 Str. des Chorals von J. M. Dilher, CATB, homophoner Satz) – (3) „Ihr Sünder kommt in wahrer Buß" (1 Gedichtstr., C, mit instr. Vor- u. Zwischenspiel) – (4) „Schmücke dich, o liebe Seele" (1 Str. des Chorals von Franck-Crüger, CATB, homophoner Satz) – (5) „O Speis! die nach dem Himmel schmeckt" (1 Gedichtstr., A mit 2 Violinen) – (6) „Hab Dank an Jesu, tausend Dank" (1 Gedichtstr., T mit 2 Violinen) – (7) „Amen" (CATB)

Nr. 32: a) *Meine Sünden betrüben mich* (freier Text)
CATB, 4 Viole da Gamba, Fagott od. Violon u. B. c. – B. M. mus. ms. 16 476/10 (nur Titelblatt der urspr. Hs. mit Vermerk „Aut. Bachelbel. Erfurt"; dazu eine fragmentarische neuere Abschrift: Symphonia u. Anfänge der Stimmeinsätze); Straßburg St. Thomaskirche (laut Eitner)
b) *Mein Herr Jesu, dir leb ich,* freier Text, dann Weisheit 5, 16 u. Matth. 13, 43 u. Abschlußchor „Derhalben ich in meinem Sinn" (1 Str., choralartig)
= Nr. 32 a) mit anderem Text – B. M. mus. ms. 11 476/8 (vollständig)

Nr. 33: *Was Gott tut, das ist wohlgetan,* 6 Str. des Liedtextes von S. Rodigast
CATB, 2 Violinen, 2 Violen, Basson u. B. c. – B. M. mus. ms. 16 476/12 (nur Titelblatt der urspr. Hs. mit Vermerk „Bachelbel Organ. Norimb."; dazu eine fragmentarische neuere Abschrift: Sonata u. Anfänge von V 1); B. B. A. (verloren); Straßburg St. Thomaskirche (laut Eitner); Commer Nr. XIII – NA: Winterfeld Beisp. 219 (V 1, 4 u. 5); DTB VI, 1 (M. Seiffert), NA in Vorb.

III. Messen

Nr. 34: *Missa in D* (Missa brevis)
CATB mit B. c. – B. M. mus. ms. 16 472 („Anno 1704")

Nr. 35: Missa [C] (alle Ordinarium-Sätze)
CATB, 2 Violinen, Clarino u. B. c. – B. T. ms. 1209, Nr. 14 (fol. 188–205, P)

IV. Magnificats

(Lukas 1, 46–55 und Gloria patri)

Nr. 36: [g] CATB mit B. c. – B. M. mus. ms. 16 474/5 („Ao 1705")

Nr. 37: [D] CATB, 4 Violen ad lib. u. B. c. – B. B. mus. ms. 30 088, Nr. 11, P

Nr. 38: [G] CATB, 2 Violinen u. B. c. – B. T. Ms. 1209, Nr. 3 (fol. 22–27, P) und B. B. mus. ms. 30 088, Nr. 13, P

Nr. 39: [F] CATB, 2 Violinen, Fagott u. B. c. – B. T. ms. 1208, Nr. 2 (fol. 27–40, P) Mit dem Incipit dieses Magnificats ist im „Catalogue du fonds de musique ancienne de la Bibliothèque nationale", Paris 1910–14, vol. 7, verzeichnet: „Pachelbel – Canticum B. V. M. à quatre voix et instruments . . . P. in 8^{0} obl. Vm^{1}. 1739". Die Pariser Hs. fehlt (Nachricht vom April 1954). Daß sie es ist, die A. Pirro erwähnt (Lavignac-Encyclopédie I, Paris 1914, S. 961, Anm. 1) geht aus dessen Hinweis auf das Fagott-Solo hervor, das sich in B. T. ms. 1208, Nr. 2, in der Tat findet.

Nr. 40: [E] CATB, 2 Violinen, 3 Violen (od. 1 Viola u. 2 Viole da Gamba), Fagott u. B. c. *(Organo)* – B. T. ms. 1208, Nr. 4 (fol. 46–72, P)

Nr. 41: [C] CCATB, 2 Oboen, 2 Violinen, 3 Violen, Fagott – B. T. ms. 1208, Nr. 10 (fol. 141–164, P)

Nr. 42: [D] CCATB, 2 Violinen, 2 Cornetti od. Oboen, 3 Violen, Fagott – B. T. ms. 1208, Nr. 11 (fol. 165–180, P)

Nr. 43: [C] CCATB, 4 Trompeten, Pauken, 2 Violinen, 1 Viola, 2 Viole da Gamba, Fagott u. B. c. *(Organo)* – B. T. ms. 1208, Nr. 12 (fol. 181–208, P)

Nr. 44: [F] CCATB, 2 Violinen u. B. c. – B. T. ms. 1209, Nr. 11 (fol. 128–137, P)

Nr. 45: [C] CATB, 2 Trompeten (nicht als solche bezeichnet), 2 Violinen, 2 Violen u. B. c. – B. T. ms. 1209, Nr. 12 (fol. 138–161, P)

Nr. 46: [B] CCATB, 2 Oboen, 2 Violinen, 3 Violen, Fagott u. B. c. *(Organo)* – B. T. ms. 1209, Nr. 13 (fol. 162–187, P)

Nr. 47: [D] doppelchörig (je CCATB) mit Doppelorchester (je 2 Violinen, 3 Violen, Fagott u. B. c.) – B. T. ms. 1356 (P)

Nr. 48: [C] CCATB, 4 Trompeten, Pauken, 2 Violinen, 1 Viola, 2 Viole da Gamba u. B. c. – B. T. ms. 1311 (P) – NA: C. C. Birchard, Boston/Mass., hg. 1951 von H. Woodward (Orchesterpart für Orgel arrangiert)

V. Arien

Sämtlich in B. M. unter der Sign. 16 478/ . . ., außer Nr. 63 u. 64 (Bayr. Staatsarchiv Würzburg, Sign. Mz. Urk. Weltl. Schr. 71/82, Bl. 18 ff., Partituren) und außer der Aria Nr. 49, die zusammen mit den (auf einzelnen Blättern auch in B. M. vorhandenen) Nrn. 65 u. 67, aber offenbar nach einer anderen Quelle bei Winterfeld, Nr. 220–222, abgedruckt ist, der angibt, daß diese drei Hochzeitslieder „zusammen auf einem Blatte" stehen. Auch Nr. 58 finde ich nur in einer späteren Abschrift, nämlich in dem schon erwähnten Commerschen Bande (B. B. mus. ms. Commer 123), welcher außerdem auch Sparten der Nrn. 49, 50, 57, 61, 62, 65 u. 67 enthält, die sich in zeitgenössischer Handschrift ebenfalls in B. M. befinden.

Nr. 49: *Auf, werte Gäst'* (T, 2 Violinen u. B. c.)
Nr. 50: *Augen, streuet Perlen-Tränen* (A u. T, 4 Violen, Viola pro Basso u. Organo)
Nr. 51: *Das angenehmste Wetter* (T, 2 Violinen, Continuo-Stimme fehlt)
Nr. 52: *Das Gewitter* (T, 2 Violinen u. B. c.)
Nr. 53: *Das Jahr fängt an* (A, 2 Violinen, 2 Violen u. B. c.)
Nr. 54: *Der Widder Abrahams* (A u. T, 2 Violinen in Scordatur u. B. c.)
Nr. 55: *Die freuderfüllten Abendstunden* (C, 2 Violinen, 2 Violen u. B. c.)
Nr. 56: *Es muß die Sinne ja erfreuen* (T, 2 Violinen u. B. c.)
Nr. 57: *Geliebtes Vaterherz* (B, 2 Violinen, 2 Violen u. B. c. *o Violono*)
Nr. 58: *Guter Walter unsers Rats* (T, 2 Violinen, 2 Violen u. B. c.)
Nr. 59: *Hör, großer Mäcenat* (A, 2 Violinen, 2 Violen u. B. c.)
Nr. 60: *Mäcenas lebet noch* (A, 2 Violinen, 2 Violen, Tromba u. B. c.)
Nr. 61: *Mein Leben, dessen Kreuz* (T, 4 Violen, Viola pro Basso u. Organo)
Nr. 62: *O großes Musenlicht* (T, 2 Violinen, 2 Viole da Gamba u. B. c.)
Nr. 63: *So ist denn dies der Tag* (C, CATB, 2 Violinen, 3 Violen, 4 Trompeten, Pauke u. B. c.)
Nr. 64: *So ist denn nun die Treu* (CC, CCATB, 2 Flöten, 2 Violinen, 3 Violen u. B. c.)
Nr. 65: *Voller Wunder, voller Kunst* (CATB; in B. M. ohne B. c.) – NA: F. Commer, Geistl. u. weltl. Lieder des XVI.–XVII. Jhs., Bd. I; Winterfeld Beisp. 220 (mit B. c. u. einigen Abweichungen)
Nr. 66: *Wie nichtig, ach* (T, 3 Violen ⟨Viola I in Scordatur⟩ u. B. c.)
Nr. 67: *Wohl euch, die ihr in Gott verliebt* (CATB; in B. M. ohne B. c.)

VI. Verlorenes

Nr. 68: *Deinem Namen sei ewig Ehr*
Hinweis: Eitner, als Ms. 198 B. B. („5 Stim. mit 4 V. u. Bc. P."), im Katalog der B. B. nicht mehr zu ermitteln

Nr. 69: *Herr Gott, dich loben wir*
Hinweis: „Verzeichnis der von dem verstorbenen Doctor und Musikdirector Forkel in Göttingen nachgelassenen Bücher und Musikalien", Göttingen 1819, im „Nachtrag zu den Musikalien", S. 197: „27 Ein Convolut Musikalien, unter der Aufschrift: Johann Bachelbel. Enthält ausgeschr. Stimmen von mehreren Arien [= wahrscheinlich Commers Quelle, vgl. S. 121 Anm. 5] – 28 Ein dito gleichfalls von Bachelbel, enthaltend Herr Gott dich ect. für 2 Chöre, verschiedene Partien für Violine, Cantaten etc. alles in ausgeschriebenen Stimmen"

Nr. 70: *In nomine Jesu*
Hinweis: Eitner, als Ms. mus. 571 der B. D. („4 v. c. strom. P.")

Nr. 71: *Laetatus sum*
Hinweis: Eitner, als Ms. der B. B. A. („2 Sopr. 1 A. T. B. 2 V. 2 Viole, Trombetta, 2 Cornetti, Trombone, Fag. & Org. 43 Bll. P. in fol., moderne Hds. u. 16 Stim. in älterer Kopie")

Es sind also nur wenige Stücke nachweisbar, die zur Zeit nicht aufzufinden oder die vernichtet sind. Die verlorenen Mss. der B. B. A. und der B. D. konnten mit einigen Ausnahmen (Nr. 69 u. 70 des Verzeichnisses) in anderen, zumeist originalen Quellen erreicht werden. Fraglich bleibt nur, ob das nach Eitner ehemals in B. B. A. befindliche „Deus in adjutorium 4 voc. 5 Instr. Bc. Part. u. 12 Stb. fol. 18. Jh." mit einer der in unserem Verzeichnis aufgeführten gleichnamigen Kompositionen identisch ist oder eine weitere Vertonung des in der Nürnberger Gottesdienstordnung vorgeschriebenen Introitus darstellt (s. u.), und ob das verschollene Magnificat der B. D. (Eitner: „ – 4 voc. c. strom.") eines von den uns bekannten Stücken ist. – Die Abschriften im Sammelband Commer sind uns (außer zwei Motetten und einer Aria) in originalen Hss. erreichbar gewesen. Daß sich Nr. 32a u. 33 auch in Straßburg befinden sollen, zitierte ich nach Eitner, denn leider blieben alle Nachforschungen dort bisher erfolglos. – Gegenüber Eitners Angaben konnten wir insgesamt 28 Vokalkompositionen Pachelbels neuerlich ausfindig machen; dazu kommt der Bestand von Tenbury. Es ist natürlich gut möglich, daß auch in Zukunft noch dieses oder jenes Stück zum Vorschein kommen wird.

*

Zunächst ein Wort zu den Arien (eigentl. *Arie* als Plural von *Aria:* Nr. 49 bis 67, sämtlich so bezeichnet). Hier ist auf die Nrn. 63 und 64 gesondert hinzuweisen. Sie entstanden anläßlich der „Erb-Huldigung der Bürgerschaft der Stadt Erfurt" vor dem Kurmainzischen Gesandten beim Regierungsantritt des Kurfürsten Carl Heinrich von Mainz (30. Jan. 1679)[1]. Pachelbel, seit einem halben Jahr Organist an der Erfurter Predigerkirche, hatte den Auftrag bekommen, zum Akte des „Angelöbnisses" in der Ratsstube und zur Verabschiedung der Gesandtschaft die Huldigungsmusik zu komponieren. Es sind die ersten genau datierbaren Zeugnisse seines Schaffens überhaupt, zwei kleine

[1] Näheres bei O. Kaul, ZfMw XVI, S. 245 ff.

Kantaten: festliches Orchesterritornell, liedhaft syllabischer Solo- bzw. Duettgesang mit Continuo, in der ersten Aria begleitet auch von zwei Violinen, glanzvoller kurzer Schlußchor, – ein dreiteiliger Aufbau, der mit je neuen Textstrophen mehrmals wiederholt wird.

Diese beiden Stücke unterscheiden sich durch Form und Besetzung und ihre noch recht physiognomielose Melodik von allen anderen im Verzeichnis aufgeführten *Arie*, die als innerlich zusammengehöriges Ganzes besprochen werden können. Zwar fehlt bei ihnen jeder direkte Hinweis auf Zeit oder Ort ihrer Entstehung, aber ihre musikalische Faktur und der Gedanke an die besondere Pflege, deren sich das Generalbaßlied in Nürnberg erfreute[1], lassen darauf schließen, daß wir es mit Arbeiten aus des Meisters Nürnberger Jahren (1696 bis 1706) zu tun haben. Daß Pachelbel als Sebaldus-Organist Arien komponierte, das ist für Nürnberg ganz traditionell: die dortigen Organisten, namentlich S. Th. Staden, D. Schedlich und J. Löhner an St. Lorenz, J. E. Kindermann an St. Egidien, P. Hainlein und G. C. Wecker an St. Sebald, sie waren es[2], die seit einem halben Jahrhundert den Nürnberger Beitrag an der Geschichte des Liedes bestritten und an die man sich wandte, wann immer für die Vertonung der Liedtexte, zumal anläßlich kirchlicher und bürgerlicher Festtage Komponisten gebraucht wurden.

Die Frage nach den Verfassern der Pachelbel vorgelegten Texte sei hier nicht gestellt. Es sind zumeist flüchtige Reimereien[3] für Namenstage, Neujahrfeste, Hochzeiten und Begräbnisse, – Gelegenheitserzeugnisse, die den Tiefstand des damals poetisch auch nur Möglichen recht deutlich vor Augen führen. Nicht Bezug auf ein bestimmtes Ereignis nehmen lediglich die Aria *Der Widder Abrahams*, ein Andachtslied vorösterlicher Zeit, und das Geselligkeitslied *Das Gewitter*; *Das angenehmste Wetter* ist seiner ersten Strophe nach ein wirkliches Mailied, doch könnte in den nicht mitgeteilten Strophen[4] eine besondere lokale Veranlassung auch dieses Liedes zum Ausdruck gebracht sein.

Pachelbel vertonte die Gedichte für eine oder zwei Singstimmen (meist Alt und Tenor) mit Generalbaß und Instrumenten. Nur die Arien Nr. 65 und 67 sind vierstimmige Chorsätze ohne obligate Instrumentalpartes. Den Instrumenten fällt die Aufgabe zu, ein durchschnittlich zehn Takte umfassendes *Ritornello* und – bei den meisten Liedern – an den Gliederungseinschnitten der Strophe kurze Zwischenspiele (zwei bis vier Takte) auszuführen. Bevorzugt werden zwei Violinen oder ein vierstimmiges Ensemble aus zwei Violinen und zwei Violen oder ein Violenquartett (dazu eine *Viola pro Basso*); bei der Arie Nr. 60 tritt auch eine *Tromba* hinzu.

Die Pachelbelschen *Arie* bewegen sich zwischen einfacher syllabischer Stro-

---

[1] H. Kretzschmar, *Geschichte des Neuen deutschen Liedes*, Leipzig 1911, S. 124 ff.; vgl. auch M. Seiffert in DTB IV, 1 (1905), S. XVI ff.

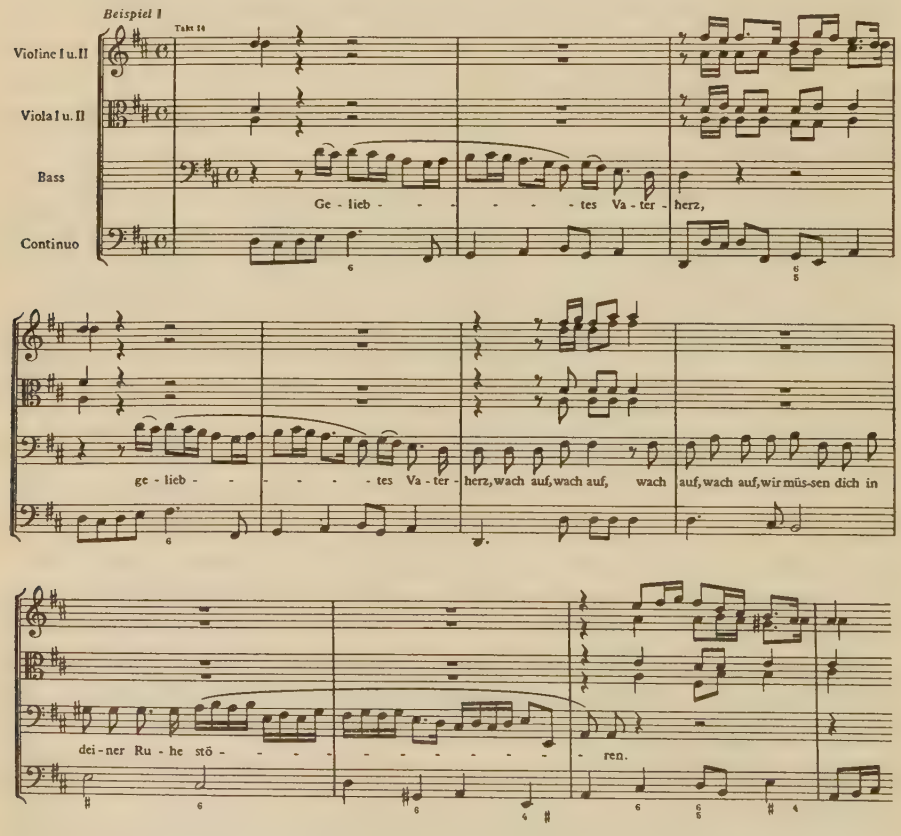
[2] Mit Ausnahme des „Musikdirektors" H. Schwemmer, vgl. S. 136.

[3] Eine der wenigen Ausnahmen bildet Nr. 65, ein Gedicht von P. Gerhard.

[4] Die Instrumentalstimmen haben den Vermerk „4mal repetirt".

phenmelodik[1] und einem Liedtypus, der zwar mannigfach Melismen und Koloraturen, hier und dort auch Wortwiederholungen einflicht, die aber den Strophenbau des Textes nicht überwuchern. Die Spielfiguren der instrumentalen Zwischensätzchen und Ritornelle halten sich an die Tonreihen der Gesangsmelismen, die selbst zum Teil in einer der instrumentalen Figurik nahestehenden Manier erfunden sind. Im ganzen aber sind Pachelbels Arien stets gesanglich, und sie sind voller melodischer Schönheiten. Einige Stücke dürfen zu den beachtlichen Leistungen des Barockliedes gezählt werden, so etwa die Aria *Geliebtes Vaterherz* (Nr. 57), ein aus bescheidenen harmonischen Mitteln, schöner Gesangskoloratur und -deklamation und sinnvoller Beteiligung der Instrumente mit feiner Kunst zusammengefügtes Gebilde, dessen erster Aufgesangsstollen (nach der instrumentalen Einleitung) – zugleich als Beispiel für den melismatischen Typus dieser Lieder – hier mitgeteilt sei (Beispiel 1).

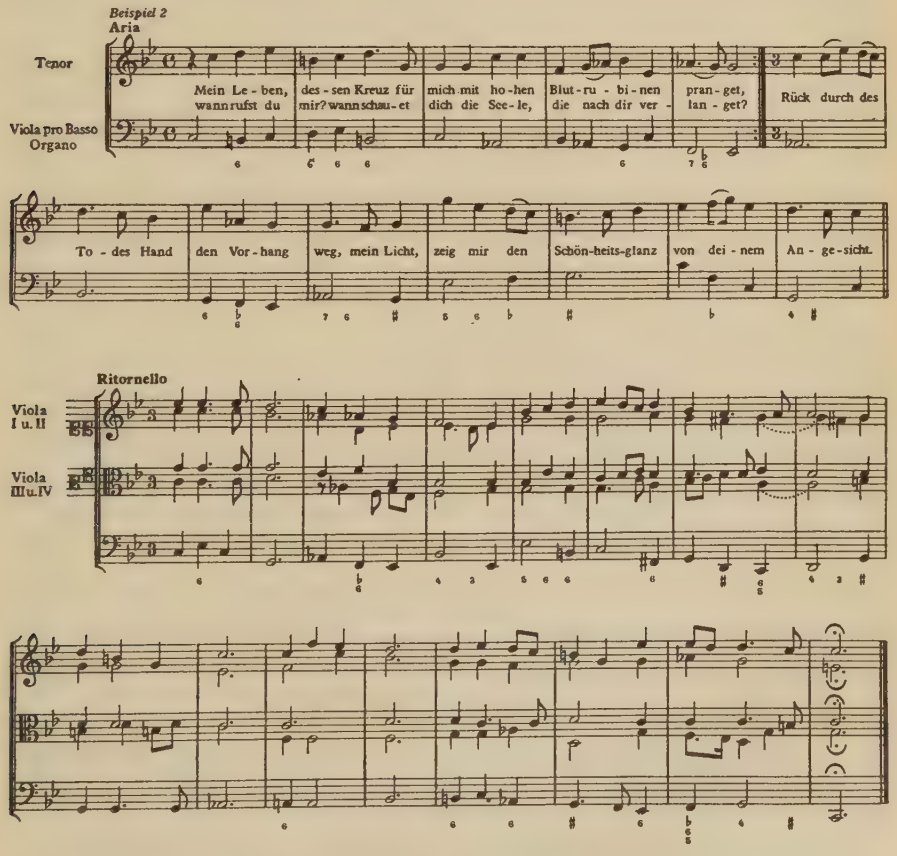
Beispiel 1



[1] Für die Frage, ob PACHELBEL auch als Schöpfer von Kirchengesangbuch-Weisen zu gelten habe (WINTERFELD, a. a. O., S. 627 u. 638 f., SPITTA, a. a. O., S. 121) ließ sich ein neuer Anhaltspunkt nicht gewinnen.

Das besondere Merkmal dieser Liedschöpfungen sind ihre melodische und harmonische Freundlichkeit und Weichheit, Charakterzüge, die sowohl der fränkischen Wesenheit und dem Nürnberger Liede allgemein, als auch einer immer wieder hervorgehobenen Eigenart der Instrumentalkompositionen Pachelbels entsprechen und seinem Liede bewußt als Ziel der Gestaltung vorschwebten, was sich zumal in der harmonischen Glätte der Akkordfolgen und besonders greifbar in der bevorzugten Terzen- und Sextenführung der duettierenden Gesangs- bzw. Instrumentalstimmen anzeigt. Zudem ist es die Innigkeit der Empfindung, die sich in einigen Stücken zu gültiger Aussage verdichtet, durchaus dem Range des Nürnberger Orgelmeisters gemäß, der sich hier gelegentlich am Liedschaffen der Zeit beteiligte. Um einen Eindruck zu vermitteln, gebe ich ein Beispiel des syllabischen Typus vollständig wieder, das zugleich, besonders im Ritornello, die äußerste Grenze der harmonischen Mittel anzeigt, deren sich Pachelbel in seinen Generalbaßliedern bedient (Beispiel 2).

Beispiel 2



Dem melismatischen Typus der als einzelne Stücke komponierten *Arie* sind die Vertonungen der Gedichtstrophen in den Kantaten Nr. 29 und 30 (vgl. Ver-

zeichnis) verwandt, obwohl jene nicht *Aria* genannt sind. Auch die solistischen *Versus* in den Choralkantaten Pachelbels (Nr. 27 u. 33) stehen jenem Liedtypus nahe. Es ist aber für die melodische Formung solistisch gesungener Strophen nicht ohne Bedeutung, ob sie als *Aria* bezeichnet sind oder nicht. Die Überschrift *Aria,* wo immer sie in der Vokalmusik des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts erscheint, läßt erwarten, daß die Vertonung sich nach der strophischen Struktur des Textes richtet, daß sie ihr folgt, sie zur Erscheinung bringt[1]. Wo sich die Bezeichnung nicht findet, da kann das für die Form besagen, daß der Entfaltung des Rein-Musikalischen freiere oder freie Bahn gegeben ist[2]. Dies ist der Fall besonders in den Strophenvertonungen der Kantate *Kommt her zu mir* (Nr. 31): zwei von diesen sind regelrechte *Da capo-Arien,* und sie sind alle drei weniger „liedhaft", d. h. dem Begriff der *Aria* zugehörig, als „arios", d. h. dem neueren Begriff der *Arie* entgegenführend. Überhaupt scheint der neuzeitliche Arienbegriff weitgehend von den zyklischen Gattungen der Vokalmusik ausgegangen zu sein. Was vor und um 1700 in der Vokalmusik *Aria* hieß, das gehört in die Geschichte des *Liedes,* dessen Grundbegriff durch die Zeiten hindurch als „im Gesang in Erscheinung gebrachte Strophe" zu fassen ist, während die Entstehungsgeschichte der *Arie* auch gerade auf diejenige Strophenvertonung zurückverweist, die nicht *Aria* genannt wurde[3]. Hier allerdings geschieht in jener Zeit Entscheidendes, und da ist ein Buxtehude dem Nürnberger Pachelbel um vieles voraus, während die eigentliche Aria (das „Lied") dem Formtypus nach in jenen Jahrzehnten keine Geschichte hatte[4], weshalb sich beide Meister hierin auch am ehesten entsprechen, – wenn auch jene „herz-

[1] Zum Terminus *(aria = modus = Weise = Lied)* vgl. H. H. Eggebrecht im Utrechter Kongreßbericht 1952 (1953), S. 182 f.

[2] Das gilt, wie mir scheint, auch für Pachelbels norddeutschen Zeitgenossen Dietrich Buxtehude; vielleicht würde man, wenn man daraufhin nach den Handschriften die mit Aria überschriebenen und die nicht so überschriebenen Strophen der Gedichtvertonungen seiner Kantaten vergleicht, auch bei ihm zu einer Differenzierung gelangen. Und dem würde entsprechen, daß sowohl bei Buxtehude (vgl. z. B. GA V, S. 14 f.) als auch bei Pachelbel (vgl. Verz. Nr. 63–65 u. 68) der Aria-Begriff – der Überlieferung gemäß – auch das Chor- und Ensemblelied umfaßt. – Zu Buxtehudes „Arien" vgl. bes. F. Blume, *Das Kantatenwerk Dietrich Buxtehudes,* JP für 1940, S. 26 ff. u. ö., und MGG II, Sp. 566 f.

[3] Was *Aria* und *Arie* (wenn man den begrifflichen Unterschied so ausdrücken will) gemeinsam haben, ist schließlich allein die strophische Form des Textes. – „Lied" ist übrigens im 17. Jh. kein eigentlicher Terminus (auch Walther hat das Wort in seinem Lexikon nicht als „Kunstwort", wohl aber innerhalb der Artikel sehr häufig als einen „elementaren Terminus", wie man das nennen könnte). Im Art. *Aria* unterscheidet er „die vormals gebräuchlichen Lieder" und „die ietzigen Arien"; in dieser letzteren Bedeutung erscheint *Aria* in den Art. *Cantata* und *Motetto.* Für den Liedbegriff vgl. bei Walther bes. die Art. *Aera cantionis* und *Oda* (dazu H. H. Eggebrecht. *J. G. Walthers Musicalisches Lexicon in seinen terminologischen Partien,* in Vorb.).

[4] Was aber nicht identisch ist mit H. Kretzschmars Begriff der „liederlosen Zeit", welcher gebührlicher Einschränkung bedarf nicht nur – wie auch in unserem Falle – seitens der handschriftlichen Überlieferung, sondern vor allem eben vom Terminus *Aria* her, der ja keineswegs an die „Liedersammlungen" gebunden ist.

andringende melodische Nachzeichnung einzelner Wörter und Affekte", jener „Überschwang weitbewegter, gebärdenhaft sich reckender Melodiebögen" der Buxtehudeschen Aria[1], wenn das alles auch bei dem süddeutschen Meister viel gemäßigter ist.

Im ganzen – das sei hier vorweggenommen – lassen sich zwischen Buxtehudes und Pachelbels Vokalmusik nicht viele sachliche Verbindungen erblicken. Der Tatsache, daß Pachelbel 1699 sein „Hexachordum Apollinis" Buxtehude (und F. T. Richter in Wien) widmete, ist für unser Thema eine besondere Bedeutung nicht beizumessen. Im Gesamtcharakter der Kompositionen – und zu begründen in erster Linie durch die Gegensätzlichkeit der nord- und süddeutschen Lebensräume – bestehen große Unterschiede, was sich im folgenden von selbst bestätigen wird. Hinzukommt, daß zwar beide ihre Vokalmusik als bedienstete Organisten schrieben: Buxtehudes Vokalwerke sind aber den Texten nach so gut wie nicht liturgisch gebunden und scheinen zum größeren Teil weniger für den Gottesdienst als für konzertartige Aufführungen bestimmt gewesen zu sein („. . . sein geschichtliches Bild ist schon umwittert von dem Verfall der alten Traditionen und dem Anbruch eines Zeitalters, das sein Werk mehr den Menschen als Gott widmete")[2], während Pachelbels Vokalwerk – wie wir gleich sehen werden – fast ausschließlich liturgische Bestimmung trägt. – Das Pachelbelsche Vokalwerk wurzelt seiner Grundkonzeption nach ganz in der Nürnberger Schule. Besonders ist es Georg Kaspar Wecker verpflichtet, dem Lehrer Pachelbels und seinem Vorgänger an St. Sebald. Das geht bis in Einzelheiten: man vgl. z. B. dasjenige, was wir über den Typus der Pachelbelschen „Doppelfuge" sagen werden, mit dem Schluß-Halleluja in Weckers Geistlichem Konzert *Herr Jesu, zeuch mich dir nach* (DTB VI, 1, S. 78 f.). Auch des Nürnberger Joh. Ph. Kriegers Kantatenwerk bietet sich zum Vergleiche an.

*

Zur Beantwortung der Frage, wie wir Pachelbels gottesdienstliche Chorwerke mit seiner Dienststellung in Verbindung bringen sollen, ist ein kurzer biographischer Exkurs erforderlich. Sowohl in Erfurt an der Predigerkirche als in Nürnberg an St. Sebald waren für die Musik Kantor und Organist nebeneinander beamtet[3]. Und wie überall sonst, richten sich auch die Bestallungsurkunden Pachelbels als Organist – soweit mir bekannt – ausschließlich auf den mit Orgel und Orgelspiel verbundenen Dienst[4].

[1] W. Gurlitt in Musik und Kirche, XIV. Jg. 1942, S. 123.

[2] F. Blume, MGG II, Sp. 552, 562, 569.

[3] Über die Kantoren an der Erfurter Predigerkirche vgl. E. Ziller, *Der Erfurter Organist Johann Heinrich Buttstädt*, Halle/Berlin 1935, S. 18 u. 28 ff.

[4] Die Erfurter Bestallungsurkunde in DTÖ VIII, 2, S. VII f. (die *Instruction* für J. H. Buttstedt bei E. Ziller, a. a. O., S. 126; vgl. auch das Erfurter *Attestat* für Pachelbel bei seinem Abgang nach Stuttgart ⟨1690⟩ bei J. Mattheson, *Ehren-Pforte*, 1740, NA S. 246). – Die Nürnberger Bestallungsurkunde ist nicht bekannt. Sandberger (S. XX) findet Pachelbels Namen in Nürnberger Akten erstmalig in einem Ratsprotokoll vom 19. Febr. 1696 (Orgelmacher-Gutachten). Dank neuerlicher Nachforschungen des Staatsarchivs Nürnberg kann ein Ratsbeschluß vom 26. Juli 1695 hier mitgeteilt werden: „Dem von Stutgard [dieses Wort ist durchgestrichen und Gotha darüber geschrieben] anhergekommenen Johann Bachelbel, Organisten an St. Sebald, soll man zur Erleichterung der Aufzugskosten aus dem

Die Bezeichnung Pachelbels während seiner Nürnberger Amtszeit als „Musikdirektor“[1] oder als „Sebaldusorganist und -kantor“[2] finde ich nicht bestätigt. Die Nürnberger Amtsbezeichnungen[3] waren: Organista – Cantor (und Collega) – Director chori musici, welch letzterer Titel sich, jedenfalls wenn er im Umkreis von Kirche und Schule St. Sebald begegnet (wahrscheinlich aber überhaupt in Nürnberg), auf die Leitung der Stadtmusik bezog[4]. So waren um 1690 Sebaldusorganist: G. C. Wecker, – Sebalduskantor *(Collega und Cantor der Schul Sebaldi)*: J. U. Augenstein, – *Scholae Sebaldinae Collega V. und Director chori musici*: H. Schwemmer. Sebalduskantoren zur Zeit Pachelbels waren von 1693 bis 1704 J. G. Schwehr, dann bis 1712 dessen Sohn Joh. Chr. Schwehr[5], während Pachelbel nachweislich nicht die Leitung der Stadtmusik nach dem Tode Schwemmers (1696) übernommen hat[6]. Er ist dementsprechend auch stets nur mit dem Amtstitel Organist genannt, so z. B. in der an ihn gerichteten Widmung der Druckausgabe von J. C. Feuerleins

---

löblichen Kirchenamt 30 Gulden abfolgen lassen“ (*Verlässe der Herrn Älteren*, Bd. Nr. 57, fol. 168 v). Irrtum und Verbesserung im Text lassen sich erklären: Im Herbst 1692 war P., aus Stuttgart kommend und bevor er nach Gotha ging, kurze Zeit in Nürnberg gewesen (Seiffert, DTB VI, 1, S. XXIX). Hier scheint man seine spätere Berufung bereits abgesprochen zu haben, so daß sich (wie schon Seiffert vermutete) dann nach dem Tode Weckers Beratungen und Aktenprotokolle erübrigten. Aber man hatte die Sache noch so im Gedächtnis, als komme P. auch jetzt von Stuttgart her.

[1] DTB II, 1, S. XXII.

[2] Moser, a. a. O., S. 82.

[3] Hierzu und zum folgenden vgl. Doppelmayr, a. a. O.; J. J. Carbach, *Nürnbergisches Zion*, 1733; G. A. Will, *Nürnbergisches Gelehrten-Lexikon*, 1755 ff.; Z. Haendler (gest. 1766), *Lebens-Läufe unterschiedlicher in Nürnbergischen Kirchen- und Schul-Diensten gestandener Männer*, Hs. des 18. Jhs. in der Stadtbibliothek Nürnberg (Sign. Amb. 624); DTB VI, 1, S. XX ff. – Für Mitteilungen in diesen Fragen danke ich dem Direktor der Nürnberger Stadtbibliothek, Herrn Dr. Karlheinz Goldmann.

[4] *Chorus musicus* ist nun allerdings im 17. Jh. der Terminus für den Figuralchor und der Titel *Director chori musici* demnach an das Kantorenamt gebunden, was aber in Nürnberg, soviel ich sehe, nicht der Fall gewesen ist. *Director chori musici* waren von 1655 bis 1696 H. Schwemmer (zugleich Schulkollege an St. Sebald, aber nicht Kantor oder Organist), von 1703 bis 1712 Chr. Th. Sauer (Carbach, a. a. O. S. 14). – Es bleibt – will man *chorus musicus* dennoch auch hier auf den Vokalchor beziehen – nur übrig, daß in Nürnberg der Director chori musici für die konzertierende Musik an der Hauptkirche St. Sebald und im Leben der Stadt verantwortlich war, in diesem Punkte den Kantoren übergeordnet, die im damaligen Nürnberg keine größere Rolle gespielt haben. Die Funktionen des Musikdirektors scheinen überdies mit der Marienkirche (der späteren Frauenkirche) besonders verbunden gewesen zu sein, weil er (da dieser Kirche als einziger keine Schule angegliedert war) hier an Stelle eines Kantors jeden Sonn- und Feiertag für die gottesdienstliche Musik zu sorgen hatte (vgl. Herold, a. a. O., S. 253 ff.).

[5] Haendler, a. a. O., S. 807, und Carbach, a. a. O., S. 15. Allerdings wird in einer Hs. des 18. Jhs. (Nrbger. Stadtbibl. Nor. H. 398, Bl. 3, Nr. 100) ein J. Walwert als „Collega classis VIII, V et Cant. 1703“ an St. Sebald aufgeführt, während bei Joh. Chr. Schwehr sich nicht die Bezeichnung Cantor findet.

[6] DTB II, 1, S. XXIII.

Orgelpredigt (1696), in Titel und Vorrede seines „Hexachordum Apollinis" (1699), auf einer der Handschriften auch seiner Vokalwerke, die eine Amtsbezeichnung angibt (Verz. Nr. 33), schließlich auch in der Eintragung in das Totenbuch (1706)[1].

Gerade für Nürnberg gilt, daß sich die Organisten mehr als die Kantoren aktiv an der Schaffung eines vokalen kirchenmusikalischen Repertoires beteiligt haben. Die Geistlichen Konzerte und Kirchenkantaten der Nürnberger Meister aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die M. Seiffert im genannten Denkmälerband nennt und veröffentlicht, stammen sämtlich nicht von den Kantoren, sondern von den Organisten[2]. – So haben wir uns, gemäß den hier skizzierten Nürnberger Verhältnissen, die ähnlich auch für Erfurt gelten, die Entstehung der Vokalwerke Pachelbels derart vorzustellen, daß dieser sich, als Sebaldusorganist beamtet, so wie seine Amtskollegen und -vorgänger über seine eigentlichen Obliegenheiten hinaus in den Dienst auch des örtlichen und augenblicklichen Bedarfs an sonn- und festtäglicher gottesdienstlicher Chormusik gestellt hat.

Für den größten Teil der Chorwerke Pachelbels läßt sich der liturgische Ort an Hand der Gottesdienstordnung an St. Sebald bestimmen[3].

Das Magnificat in der durchkomponierten Gestalt (Verz. Nr. 36–48) fordert die Kirchenordnung für die Sebalduskirche in den Vespergottesdiensten, wenn auf den Samstag, Dienstag, Mittwoch oder Freitag ein Feiertag fällt, und zwar für jeweils diesen und den vorhergehenden Tag[4].

---

[1] Ebda.

[2] Ausgenommen wiederum H. Schwemmer, der Leiter der Stadtmusik. – Vom Amtsvorgänger Pachelbels an der Sebaldusorgel, G. C. Wecker (Sebaldusorganist 1686–1695), liegt ein gedruckter Band vor mit *XVIII geistlichen Concerten . . . Auf die Heiligen Fest-Täge . . .* (1695), die erste Serie eines Vorhabens, „über alle Sonn- und Feyer-tägliche Evangelien ein, in geistlichen Concerten bestehendes, Werck zu verfertigen" (Vorbericht). Ebenso berichtet Doppelmayr, a. a. O., über P. Hainlein (Vorgänger Weckers an St. Sebald): daß „er sich sonderbar dahin befliese, nicht nur allein die Orgel mit vieler Fertigkeit . . . zu *tractiren*, sondern auch nach seiner schönen *Composition* einen feinen Vorrath von *Vocal*- und *Instrumental*-Stucken darzugeben".

[3] *Officium Sacrum, quod in aede D. Sebaldi Norimbergensium primaria singulis anni diebus exhiberi solet* (1664) und *Agenda Diaconorum Ecclesiae Sebaldinae* (1697), mitgeteilt von M. Herold, *Alt-Nürnberg in seinen Gottesdiensten*, Gütersloh 1890, S. 122 ff. Vgl. auch R. v. Liliencron, *Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523–1700*, Schleswig 1893, S. 24 u. 26 f. – Der Nürnberger Gottesdienst im späten 17. Jh. stand immer noch der altevangelischen Ordnung besonders nahe.

[4] „Si incidant Feriae vel Festum solemne, die praecedente in Officio Vespertino et in ipsis Festis vel Festo loco choralis habetur Musica figuralis" *(Officium sacrum)*. – Im Wechsel zwischen Orgel und Chor („Organista modulatur super Magnificat, huius autem Versus loco Organista modulatur, alter a Choro canitur"; – dieser sang die ungeraden Verse choraliter –) erklang das Magnificat in der Samstag-Vesper während Advents- und österlicher Zeit (Herold, a. a. O., S. 123 f.). An den gewöhnlichen Sonntags- und oben genannten Wochentags-Vespern wurde der Lobgesang ohne Unterbrechung choraliter vorgetragen, jedoch mit Orgelintonation (vgl. DTB, II, 1, S. XXI f.).

Die Vorschrift für den Vespergottesdienst an den eben genannten Tagen, in der es heißt, daß an ihnen „loco choralis habetur Musica figuralis" bezieht sich auch auf das zu Beginn stehende *Deus in adjutorium meum* (Ps. 70, Vers 2 und Kleines Gloria; Verz. Nr. 4–15), wobei Pachelbel – entgegen der Kirchenordnung – auch die Praecentio[1] mehrstimmig setzt. (In Nr. 5 sind die Worte der Praecentio einem instrumental begleiteten freien Baßsolo übertragen, in Nr. 11 einem Altsolo.)

Die Ordinarium-Sätze der Missa werden vom Chor figuraliter gesungen an den Fest- und Feiertagen in der Frühmesse *(Officium matutinum)* und im Tagamt *(Officium post Concionem)*, wobei die Intonationen Aufgabe des Septimanarius sind („Septimanarius inchoat")[2].

Für den Ort der anderen Chorwerke, der Psalmenmotetten und Choralkantaten, finde ich keine genaueren Angaben, doch wird man ihn sich vor der Lesung, bzw. vor und nach der Predigt in den sonn- und festtäglichen Haupt- und Vespergottesdiensten vorzustellen haben.

*

Die stilistische Charakterisierung der Chorwerke erfolge in drei Schritten entsprechend den drei Gestaltungsweisen, die, sich ablösend und durchdringend, bestimmend sind: *deklamatorisch-homophone Satzart* (und die doppelchörige Schreibweise), *thematisch freie Imitation* (die „Fugen"), *cantus firmus-Komposition* (die Technik der Choralbearbeitungen).

Zuvorderst ist es für Pachelbel bezeichnend, daß eine solche Typisierung nach Satzarten gut möglich ist; sie ist nicht nur ein Hilfsmittel, die Beschreibung auf kurzem Raum zu bewältigen, sondern es ist dieses Verfahren an einer wesentlichen Eigenschaft des zu beschreibenden Gegenstandes selbst orientiert.

Merkmale der deklamatorisch-homophonen Satzweise sind die Textbestimmtheit des rhythmischen Ablaufs, die Akkordgebundenheit des klanglichen Geschehens und die eigenartige Mittelstellung des Melos zwischen rezitativischem und ariosem Duktus[3]. Das sind drei Faktoren, die sich gegenseitig bedingen und zu stilistisch gültiger Synthese vereinen. Traditionell ist die abschnittsweise Vertonung von Textgliedern, ein Aufbau aus kurzen Partien, die sich voneinander abheben durch deutliche Kadenzierung, Wechsel der rhythmischen Bewegtheit, der Stimmenbeteiligung und Satzweise.

Die lateinischen einchörigen Werke beherrscht der Wechsel zwischen homophonen und polyphonen Abschnitten (Verhältnis etwa 1 zu 1, zuweilen auch 2 zu 1,

[1] „Discantistae praecinunt: Deus in adjutorium etc. – Chorus figuraliter respondet: Domine ad adjuvandum etc."

[2] Im Tagamt der Advents- und Osterzeit wurden die Ordinarium-Sätze der Messe (wie beim Magnificat in der Samstagvesper dieser Zeit) ebenfalls alternatim zwischen Organist („modulatur super Missa") und Chor ausgeführt (Herold, a. a. O., S. 143).

[3] Einchöriger Typus z. B. Nr. 3.

also ein Überwiegen der homophonen Teile), – dazwischen solistische Partien eines Chorparts. Eine Ausnahme – und auch das ist wieder Tradition – bilden die Kyrie-Sätze der beiden Messen: das Kyrie der Missa brevis wird in drei imitatorischen Abschnitten vorgetragen (aba), Gloria und Credo dagegen sind hier homophon gebildet bis auf je einen Abschnitt; das Kyrie der Messe in C besteht aus drei großen „Fugen" (s. u.). Bis auf die Schlußpartien haben die polyphonen Abschnitte der Motetten, Messen und Magnificats zumeist nur den Umfang einer Fugenexposition. – In den zweichörigen Werken überwiegen die homophonen Abschnitte (Verhältnis etwa 1 zu 6).

Kennzeichnend für die zeitliche Stufe der deklamatorisch-homophonen Abschnitte dieser an sich alten motettischen Schreibweise ist das Dominieren der Akkordigkeit, die hier alles bestimmt: die gleichrhythmische Deklamation der Stimmen, die melodischen Schritte, die nur immer von Klang zu Klang sich zu bewegen scheinen, die Melismen, die ganz in den Akkordklang hineingewoben sind: Er ist das Ereignis dieser Kompositionen. Charakteristisch für Pachelbel sind dabei wiederum die Einfachheit, die edle Schlichtheit des akkordischen Ablaufs, der sich zuweilen über weite Strecken hin nur in den Grundklängen bewegt und mit aller harmonischen Würze sparsam umgeht, und die Kraft und Milde, Pracht und Lieblichkeit, die von diesen Chorwerken ausgehen. Was von solchen Ausdruckswerten in der Grundkonzeption überwiegt, das zeigt etwa in der Motette *Gott ist unser Zuversicht* (Nr. 17) die Stelle: „wenngleich das Meer wütet und wallet", wo die Oberstimmen über liegenden Quinten weich und still in Terzen sich bewegen.

Zur eigentlich klanglichen Absicht dieser deklamatorisch-homophonen Satzweise gehört die Zweichörigkeit[1]. Hier am meisten erweist sich Pachelbels Vokalwerk in dem 17. Jahrhundert verankert. Das Alternieren der Chöre erfolgt je in notengetreuer Wiederholung auf gleicher oder verwandter Tonstufe; es ist ein chorisches, auf das Raumerleben gerichtetes Respondieren von Klangflächen, deren Nahtstellen allein wieder durch den Akkordklang hergestellt werden. Ebenso in den Akkord hinein vereinigen sich die Chöre am Schluß der Deklamationsabschnitte, zuweilen in Form einer Chorimitation, einer Nachahmung im zweimal vierstimmigen Gewebe, bei der jeder Chor gleichsam als eine Stimme gilt. Alle harmonische Besonderheit konzentriert sich, wie von alters her, auf die achtstimmigen Kadenzen. Immer aber ist ein Chor, ob er nun im alternierenden oder imitierenden Verhältnis zum anderen steht, so sehr ein zusätzliches Moment zum rhythmischen, harmonischen und melodischen Substrat der Komposition, daß, wo diese doppelchörigen Generalbaßmotetten auch einchörig aufgeführt würden (indem die Orgel den Part des anderen Chores mitübernimmt), nicht wesentlich mehr verloren ginge, als eben die *Variatio per choros*, ein Geschehen im rein Klanglichen, auf das hin in Wirklichkeit freilich alles angelegt ist.

Ihren Triumph feiert die zweichörige Schreibweise in dem Magnificat Nr. 47, bei dem zu jedem Chor auch eine Instrumentalgruppe gestellt ist. Aber auch

[1] Typus z. B. Nr. 1, 2, 16, 20, 21, 24–26.

die einchörigen fünfstimmigen Stücke arbeiten mit dem Effekt des *Umwechselns per choros,* sei es, daß tiefe und hohe Stimmenkombinationen miteinander abwechseln[1], sei es, daß Vokal- und Instrumentalchor sich antworten[2].

Von thematisch freier Imitation (im Gegensatz zu den thematisch gebundenen Partien der Choralbearbeitungen) sprechen wir, um den Terminus Fuge hier nicht in den Vordergrund zu rücken, der damals und zumal in Pachelbels Tastenmusik bereits eine weit modernere Bedeutung erlangt hatte, eine solche, die im Bereiche der Pachelbelschen Vokalmusik nicht erfüllt ist. Und das liegt, wo es sich um mehr als um eine einzige (auch oft um einen Themeneinsatz erweiterte) Durchführung handelt, besonders an dem Fehlen von Zwischensätzen, wodurch der Aufbau der imitatorischen Abschnitte nicht im Sinne hoch- und spätbarocker Fugenkunst gegliedert ist, sondern sich mit seiner dichten, oft lückenlosen Durchführung der Motive eher der Gestaltungsweise nähert, die im 17. Jahrhundert mit dem Namen Ricercar verbunden ist. Jedenfalls muß, wollen wir den Terminus Fuge doch nicht ganz ausschalten, zwischen der klavieristischen und vokalen Fugenkomposition Pachelbels unterschieden werden. Der vierstimmige fugierte Abschnitt in der Motette *Jauchzet dem Herrn* (Nr. 20) zum Beispiel bringt in 27 Takten das zwei Takte umfassende Thema in den verschiedenen Stimmen und auf wechselnden Tonstufen zwölfmal hintereinander. Solche kontinuierliche Durchführung, während der die im Augenblick nicht thematisch gebundenen Stimmen frei, d. h. ohne motivische Selbständigkeit sich fortbewegen, begegnet in den imitatorischen Partien regelmäßig[3].

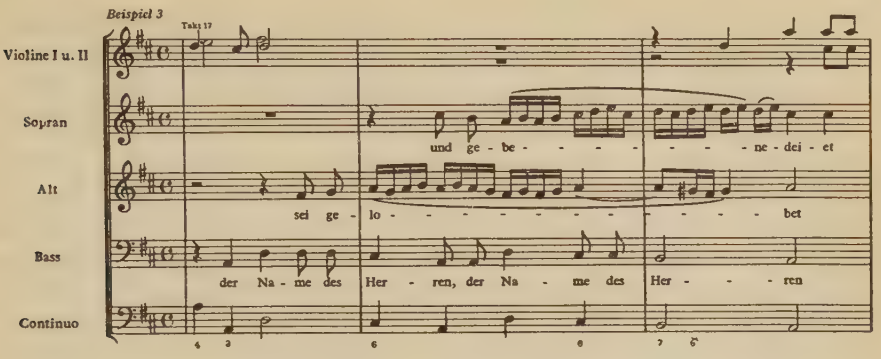
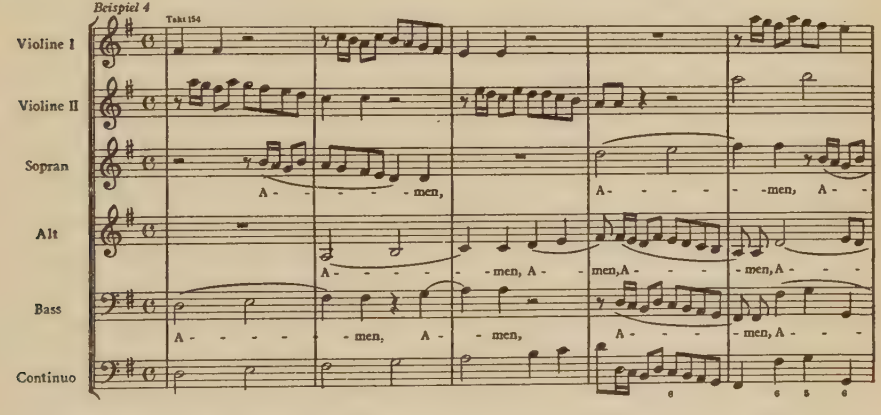
Wie das akkordisch bestimmte Geschehen der deklamatorisch-homophonen Satzart am reinsten in der doppelchörigen Anlage der Stücke zur Auswirkung gelangt, so gipfelt die Verdichtung und Unablässigkeit der thematischen Arbeit in den Doppel- und Tripel-„Fugen". Hier ist die sukzessive und die simultane Einführung der Themen zu unterscheiden. Für die erstere Art bietet ein besonders eindrucksvolles Beispiel die Kantate *Der Name des Herren sei gelobet* (Nr. 28): Nach einer Sonata (33 Takte) beginnt der dreistimmige Chor über dem Basso principale mit einer „Fuge" über ein Thema zu den Worten „Der Name des Herren", das, drei Takte umfassend, im Wechsel und zusammen mit den beiden obligaten Instrumenten ununterbrochen erklingt (neunmal in 18 Takten); ebenso folgt ein zweiter Abschnitt mit neuem Thema („sei gelobet") und ein dritter („und gebenedeiet"); ein vierter Abschnitt, eine Tripel-„Fuge",

---

[1] Z. B. Nr. 9, 3. Abschnitt; Nr. 10, 1. Abschnitt.

[2] Z. B. Nr. 19, Vers 4; Magnificat Nr. 43.

[3] Weitere Beispiele für die ein Thema durchführenden Abschnitte: Nr. 22 („Halleluja": 11 Themeneinsätze in 9 Takten), Nr. 35 (Schluß des *Agnus Dei:* Thema im Umfang von einem Takte 36mal in 36 Takten) und so viele andere Schlußabschnitte – Das Schluß-*Halleluja* der Choralkantate Nr. 33 besteht aus einer 13 maligen In- und Aneinanderkettung des stets mit gleichem Kontrapunkt gekoppelten Themas (in einem Raum von 19 Takten).

besteht aus nichts sonst als aus ständig sich ablösenden Kombinationen dieser drei Themen (Beispiel 3).

Der zweite Abschnitt dieser Kantate („von nun an bis in Ewigkeit") führt nur ein Thema in der oben beschriebenen Weise durch; der dritte Abschnitt („Amen") ist eine Doppel-„Fuge": hier wird das erste Motiv mehrmals vorgestellt, bevor das zweite sich dazu gesellt, ohne erst selbständig behandelt worden zu sein (Beispiel 4)[1].

Zuweilen geschieht die sukzessive Einführung der Themen in der Weise, daß sie durch einzelne Chorstimmen, also „solistisch" nacheinander mehrmals vorgetragen werden, ehe das dichte Gewebe der Themenkombination anhebt[2]. Gleichzeitiger Einsatz der Themen begegnet seltener[3]. Häufig ist das Mensurverhältnis der Themen: halbe und viertel Noten gegen achtel und sechzehntel,

[1] Weitere Beispiele: Nr. 18, Psalmvers 8; Nr. 20, Schlußabschnitt; Nr. 19, Schlußvers; Nr. 29, 1.

[2] Z. B. Nr. 9 („Sicut erat . . .").

[3] Z. B. Nr. 38 („Amen"); Osanna der Messe Nr. 35; Nr. 13 (1. u. letzter Abschnitt).

wie es auch unsere Beispiele zu erkennen geben. – Dieser Typus der Pachelbelschen Doppel- und Tripel-„Fugen" begegnet fast immer als Abschluß der *Deus in adjutorium*-Kompositionen[1].

Hier nun müssen wir einige Angaben über die Behandlung der Instrumente einfügen. In allen Werkgruppen und Besetzungsarten ist es die Regel, daß zwei Diskantinstrumente (meist zwei Violinen oder zwei Trompeten) selbständig geführt sind, während alle anderen Instrumente die Aufgabe der Klangfüllung und Begleitung haben: sie verstärken die Chorstimmen, und bei den instrumentalen Zwischensätzen begleiten sie die „konzertierenden" Instrumente. Diese haben, wenn auch eine eigene Stimmführung, so doch wenig Selbständigkeit. Im Tutti ist die primäre Konzeption der Vokalpartes deutlich zu spüren, die oberen Instrumente sind wie nachträglich dazukomponiert (vgl. unser Beispiel 6); beim Wechsel zwischen Chor und Instrumenten folgen letztere – wie schon gesagt – dem Prinzip der *Variatio per choros,* und in den polyphonen Abschnitten und „Fugen" sind sie in die motivische Arbeit mit eingespannt (vgl. Beispiel 4). Obwohl also ein verhältnismäßig reiches Instrumentarium und auch seltener gebräuchliche Kombinationen begegnen, ist doch wenig Eigenart und Geschichte festzustellen.

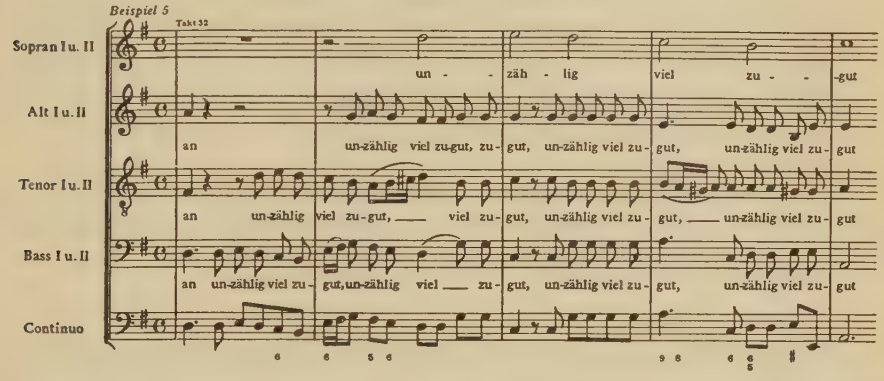
Zur Cantus firmus-Bearbeitung im Chorwerk Pachelbels ist zunächst zu erwähnen, daß gregorianischer Cantus firmus in je einem Abschnitt dreier Magnificats sich findet, wo in einer Chorstimme in langen Notenwerten eine der Cantica-Intonationen erscheint: in Nr. 37 (Vers 51) im Diskant, wozu die anderen Stimmen den Text in kürzeren Notenwerten homophon deklamieren; in Nr. 40 (ebenfalls Vers 51) im Baß, während die Oberstimmen in Achtelnoten ein eigenes Motiv durchführen; in Nr. 41 (Vers 53) im Alt, begleitet nur von freiem Figurenspiel zweier Violinen. Die übrigen Abschnitte dieser Magnificatvertonungen sowie alle anderen Magnificat- und Meßkompositionen verlaufen ohne jegliche gregorianische Bindung in der beschriebenen motettischen Art und Weise. Die cantus firmus-Bearbeitung Pachelbels richtet sich auf das evangelische Kirchenlied. Auch für den Vokalkomponisten gilt, daß Pachelbel – wie Zelter einst an Goethe schrieb (22. März 1824) – „in Mitten der würdigsten Choralmänner, von Luther bis auf Sebastian Bach" einen Platz behauptet.

Im Mittelpunkt seiner Choralbearbeitungen steht jene Form, in der er an die Technik seiner Orgelchoräle anknüpft. Sie ist in seiner Vokalmusik so sehr die gleiche, daß zu ihrer vollen Kennzeichnung Max Seifferts Beschreibung des organistischen Typus zitiert werden kann: „Die Melodie strömt allemal in gleichgemessenen, feierlich breiten Notenwerten dahin. Ihre einzelnen Zeilen heben an, nachdem die Begleitstimmen in kurzen imitatorischen Anläufen motivisch das Ohr auf sie vorbereitet haben . . .; von ihrem bewegten Rhythmus hebt

[1] Z. B. „Sicut erat . . .": Nr. 12, Nr. 13 (2. Thema = Umkehrung des 1.), Nr. 40. „Et in saecula . . .": Nr. 7, Nr. 8, Nr. 10, Nr. 13 (2. Thema = Vergrößerung des 1.; hier findet sich die Bezeichnung „Fuga doppia"), Nr. 14.

sich die ruhige Würde des Chorals eindrücklich ab, der bei seinem Erklingen gleichzeitig die vollste Harmonie entstehen läßt“[1]. Diese Technik ist in der Psalmmotette *Nun danket alle Gott* (Nr. 23) mit der deklamatorisch-homophonen Satzweise kombiniert: zunächst wird der Bibeltext (Sirach 50, 24–26) zweichörig deklamatorisch gestaltet, dann folgt als II. Teil – in dem beide Chöre sich zu vierstimmigem Gesang vereinen – die Choralbearbeitung in der eben beschriebenen Art und Weise (Beispiel 5).

Beispiel 5



Wie in den Orgelchorälen so sind auch hier – wie man sieht – die Unterstimmen nur in den Zeilen-„Vorspielen“ motivisch gebunden. Während aber dort die Begleitstimmen, sobald der Choral einsetzt, in freiem und buntem Figurenspiel sich bewegen, wird hier die akkordische Chordeklamation wieder aufgenommen, so daß es sich um eine zweifache Kombination beider Satzweisen handelt (Teil I – Teil II und dann wieder innerhalb Teil II). Man möchte den Wechsel zwischen motivisch gebundenen und freien Partien nicht als eine „von Scheidt her ererbte Inkongruenz“ (Seiffert) beurteilen, indem man Bachs durchgehende Motivimitation im Auge hat, sondern als eine für sich gültige Stufe, das heißt, eben durchaus so beabsichtigt, da auf diese Weise der Choral besonders hervorleuchtet[2]. Andererseits erweist es sich, daß die Übertragung des Pachelbelschen Typus der Choralbearbeitung von der Orgel auf den Chor nicht erst von Bach, sondern auf jener Stufe der Gestaltungsweise von Pachelbel selbst vollzogen, jedenfalls angebahnt wurde, wobei es fraglich bleiben mag, ob Bach Pachelbels Vokalkompositionen gekannt hatte.

Eine abweichende Bearbeitungsart zeigt die Motette *Gott ist unser Zuversicht* (Nr. 17). Der Aufbau im Großen und die Besetzung sind mit der eben genannten Motette gleich, nur sind hier auch die Zwischensätze der Unterstimmen, welche auch während des Chorals („Ein feste Burg“) den Bibeltext (Ps. 46, 2–8) weiterhin vortragen, in der deklamatorischen Manier geführt, aber derart, daß vor jeder Cho-

---

[1] DTB IV, 1, S. XIII f. Seifferts Scheidung zwischen drei- und vierstimmigem Formtypus erachten wir für die Technik als solche nicht für wesentlich.

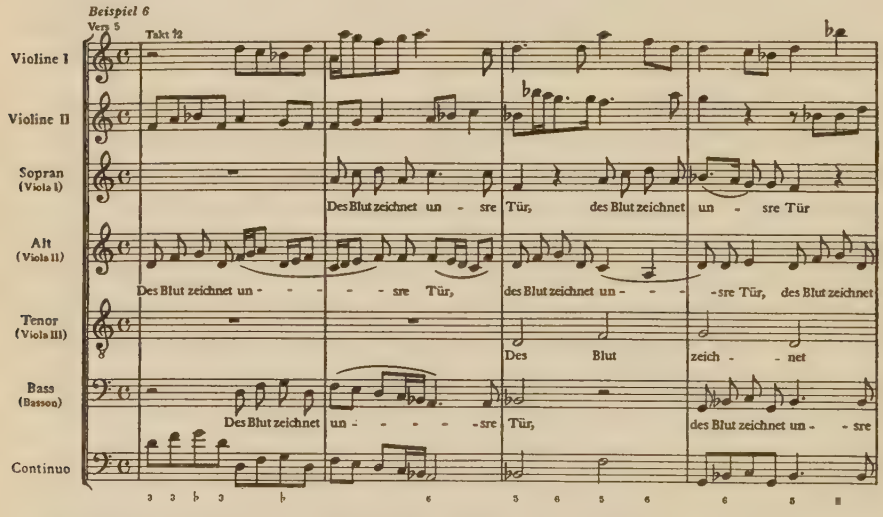
[2] Der Choral „Nun danket alle Gott“ ist in der gleichen Art und Weise auch in der Kantate Nr. 29 *(Jauchzet dem Herrn alle Welt)* bearbeitet.

ralzeile immer das gleiche Motiv (an die ersten sechs Töne von „Nun danket alle Gott" anklingend) im homophonen Satze aufleuchtet.

Auch die knappe Form der *Vorspielfuge,* welche die erste Choralzeile als Thema verwendet, begegnet in Pachelbels Choralkantaten wieder und zwar in der *Kombinationsform*[1], d. h. in der Zusammenfügung mit einer Choralbearbeitung in der beschriebenen Art. War diese Verbindung für das liturgische Orgelspiel nicht eigentlich verwendbar – weshalb ein solcher *Konzertchoral* in den „8 Chorälen zum Praeambulieren" (1693) auch fehlt –, so konnte sie in den Chorwerken doch am Platze sein. Eine solche Kombinationsform, wenn auch in kleinem Umfange, bildet der erste Versus der Kantate *Christ lag in Todesbanden* (Nr. 27): eine instrumentale sechsstimmige Fugenexposition mit dem Thema der ersten Choralzeile leitet die zeilenmäßige Darbietung des Kirchenliedes ein.

Einem weiteren Beispiel für diese organistische Art der Choralbehandlung, wie wir sie oben an den Generalbaßmotetten zeigten, möge hier aus Vers 5 der eben genannten Kantate Raum gegönnt sein (Beispiel 6).

Beispiel 6
Vers 5



Das Prinzip der Variatio erfüllt sich in den Choralkantaten, soweit aus den beiden Belegen ein Typus zu bestimmen ist (leider sind es nicht mehr als zwei!), in der je wechselnden Vers-Besetzung, welche die Liedweise in jedesmal veränderter Lage und Stimmenbegleitung erklingen oder – in den solistisch-ariosen Strophenbearbeitungen und im Tutti der Schlußverse – anklingen läßt. Wo immer aber auch außerhalb der nach der organistischen Manier behandelten Versus der Choral in seiner reinen Gestalt erscheint, sei es im Einzelgesange einer Chorstimme mit Instrumentalbegleitung (Nr. 33, 1), sei es im vierstim-

[1] Zu den Termini im Hinblick auf Pachelbels Orgelmusik vgl. Seiffert, DTB IV, 1.

migen Chorsatz mit obligaten Diskantinstrumenten (Nr. 33, 3) oder im homophonen Instrumentalsatz mit freiem Gesangssolo (Nr. 27, 3 und 33, 4), findet sich in den vokalen oder instrumentalen Zwischenspielen die melodische Vorbereitung, das Anklingen, das motivische Vorwegnehmen der folgenden Melodiezeile. Die organistische Bearbeitungstechnik ist dreimal angewandt (Nr. 27, 1 und 5, Nr. 33, 5). Hier führt Vers 5 von Nr. 33 (teilweise auch Vers 5 von Nr. 27, vgl. unser letztes Beispiel) noch ein Stück näher an Bach heran, indem das Anfangsmotiv der Choralzeile – zwar bei jeder Zeile wechselnd – auch beim Erklingen des Cantus firmus von den Begleitstimmen weitergeführt wird.

Über Wesen und Aufgabe der musikalischen Technologie

von

HERMANN MATZKE

Noch nie ist einer Generation die Pflicht zu kernhaftem Überlegen und Entscheiden in so hohem und durchgängigem Maße auferlegt worden, wie in unserer Zeit. In dem unerläßlichen Bemühen um materielle Festigung und sicheren Halt stehen neben den nackt wirtschaftlichen Belangen Wissenschaft und Kunst womöglich noch mehr gefährdet da. Aber sie müssen ebenfalls aus sich selbst heraus die Kraft zu ihrer Selbstbehauptung aufbringen, wenn sie ihrer besonderen Aufgabe genügen wollen. Aber nur eine überlegen abwägende Beschränkung auf das Wesentliche und kritische Neuordnung können unsere wissenschaftliche Arbeit und ihre notwendige Weiterentwicklung vor innerem Absterben retten.

Das Problem der neuzeitlichen Technik stellt die Menschheit vor täglich neu zu erörternde und zu lösende Aufgaben. Dieser Tatsache kann sich auch die Musikwissenschaft nicht entziehen, ist doch auch die Musik, nicht erst seit heute, technisch in hohem Maße eingespannt und belastet. Es fragt sich dabei nur, wie die Musikwissenschaft hier vorzugehen hat, um zu tauglichen Ergebnissen zu gelangen. Sicherlich genügt es nicht, sich von der Entwicklung treiben und die neuen Phänomene und Zusammenhänge unverbindlich nebenher mitlaufen zu lassen. Ein solches Verfahren dient weder dem Ansehen der Wissenschaft, noch kommt es den wissenschaftlichen wie praktischen und pädagogischen Erfordernissen und dem Zuge der ungeduldig andrängenden Entwicklung nach. Es mag für die Musikwissenschaft gewiß schwer sein, mit einem derartigen Komplex fertig zu werden. Die Tatsachen verlangen aber ihre eigene Behandlung, und wenn es die Musikwissenschaft nicht vermag, hier deutend zu vermitteln, so werden sich andere, robustere Disziplinen damit befassen müssen, weil die Zeit für eine planmäßige Behandlung jenes Problems überreif ist. Ohne organische Verbindung mit der Musikwissenschaft dürfte aber viel verloren und nichts Entscheidendes gewonnen sein. Es ist z. B. durchaus eine Verkennung ihrer Aufgabe, die Musikwissenschaft an den Technischen Hochschulen lediglich Musikhistorikern oder akademischen Musiklehrern maß-

geblich anzuvertrauen. Für die sogenannte „allgemeine Bildung", – ein etwas fragwürdiges Studium generale –, mag das berechtigt und zur Not ausreichend sein. Der Beitrag der Technik und ihrer Hochschulen zur Musik muß durchaus anders lauten, sui generis sein.

Es kommt hier nicht auf eine dialektische oder philosophisch verkleidete Grundlegung an, sondern auf die Gewinnung einer wegweisenden, auf längere Zeit ausreichenden Arbeitsgrundlage. Hier muß der Einsatz einer praktischen Systematik erfolgen, die den überwältigend angewachsenen Erfordernissen nach allen notwendigen Blickrichtungen hin Genüge tut. Man denke nur an die fast explosiv anmutende Entwicklung der Elektroakustik in unserer Zeit, an Rundfunk, Schallplatte, Magnettontechnik, an traditionellen und elektronischen Musikinstrumentenbau, an die „elektronische Musik", an musikalische Akustik und nicht zuletzt Raumakustik, vor allem aber auch daran, was dieser von unserer Disziplin noch unbewältigte Komplex für die Nachwuchsschulung bedeutet.

Es ist seltsam genug, daß in einer Zeit, in der die Technik die Welt bereits schmerzlich genug aus den Angeln gehoben hat, die Technik von der Musik her in der Hauptsache noch immer als unerheblich behandelt wird. Die Musik hat zur Technik noch immer ein mehr zufälliges Verhältnis. Man spürt auf beiden Seiten offenbar nicht, wie sehr man hier trotz oftmals ausgezeichneter Einzelleistungen in Kunst und sogar Wissenschaft weithin auf Sand baut. Der Zufall jedenfalls bezeichnet die Gesamtlage unserer technisch-musikalisch-wissenschaftlichen Beziehungen. So hatte in Deutschland die Berliner Musikhochschule frühzeitig mit F. Trautwein und P. Hindemith eine Rundfunkversuchsstelle eingerichtet. Andererseits haben – um nur diese zu nennen – Forscher wie O. Fleischer, V. Mahillon, C. Sachs, W. Heinitz, D. C. Miller, H. Fletcher, W. Gurlitt, F. Trendelenburg auf Sondergebieten wertvollste Spezialarbeit geleistet. J. Biehle erschloß zum ersten Male große Teilgebiete planmäßig technisch-wissenschaftlicher Hochschularbeit. F. Scheminzky gab eine gediegene physiologisch-physikalische Erfassung der „Welt des Schalles", James Jeans einen elegant-kursorischen Überblick[1].

Dennoch blieb und bleibt die Gesamtlage durchaus unbefriedigend, da es sich bei dem allgemeinen Mangel an tieferem Verständnis für die grundsätzlichen Probleme noch immer um Wissenschaft „am Rande", ohne die Aura eines „klassischen" Faches, dazu tatsächlich um ein Bemühen ohne zentrale Ordnung und Zielsetzung, also ohne eigentliche Methode handelt. Daß eine Zersplitterung und Zufallsforschung bei dem großen Umfang unseres heutigen physikalisch-technisch-wissenschaftlichen Arbeitsgebietes von künstlerischer Grundlegung bisher nicht zu zeitnotwendigen Ergebnissen führen konnte, liegt auf der Hand.

---

[1] Deutscher Titel *Die Musik und ihre physikalischen Grundlagen,* Bln. 1938.

Unter diesem frühzeitig gewonnenen Gesamteindruck hat der Verf. bereits im Jahre 1927 in einem programmatischen Vortrag im Außeninstitut der Technischen Hochschule Breslau, „Musik und Technik“[1], den Boden abzustecken und in seiner Arbeit „Grundzüge einer musikalischen Technologie“[2] versucht, eine erste Systematik aufzustellen und das „Fach“ als solches zu begründen, womit er es zum ersten Male auch an einer Hochschule offiziell vertrat. In einer weiteren Arbeit „Vom Schicksal der Musik im Zeitalter der Technik“[3] wurde es unternommen, die Gegenwartslage in moderner Sicht und Verantwortung darzustellen. Einzelheiten in den großen Zusammenhängen aufzuzeigen bemühte sich die Abhandlung „Wissenschaft und Praxis im Musikinstrumentenbau; Organisations- und Forschungsaufgaben der musikalischen Technologie“[4]. Auch das vom Verf. 1930 ins Leben gerufene „Archiv für Musikwirtschaft und Musiktechnik“ sowie die von ihm geführte „Bibliographie der musikalischen Technologie“, die beide den Zusammenbruch in der Hauptsache überstanden haben, gehören hierher. Schließlich hofft ein weiteres, zusammenfassendes Werk des Verfassers, „Unser technisches Wissen von der Musik“, mit dem bewußt gewählten Untertitel „Einführung in die musikalische Technologie“, nunmehr eine erste zentrale Unterrichtungsmöglichkeit über Art, Umfang, Probleme und Methodik der technischen Musikwissenschaft aufzeigen zu können[5]. In alledem soll nicht mehr geboten werden als ein Arbeitsgerüst und ein enzyklopädischer Überblick für den musikalisch-technischen Bereich aus modern wissenschaftlicher wie praktischer und pädagogischer Sicht.

Worum handelt es sich hierbei? Die musikalische Technologie ist die Lehre von der Anwendung der Technik in der Musik. Sie umfaßt also als technische Musikwissenschaft vor allem die anorganischen Naturgegebenheiten der Musik und deren praktisch bestmögliche Auswertung sowohl nach der technischen wie nach der musikalischen Seite hin. Eine derartige Formulierung erlaubt eine klare begriffliche Abgrenzung des Zieles, des Weges und der sauberen Arbeitsteilung. Man kann unser vielgestaltiges, bereits stark durchgegliedertes Arbeitsgebiet also nicht mehr als noch immer halbkurioses Gebilde lediglich an die überkommene Musikwissenschaft anhängen, etwa unter der gestaltlosen Bezeichnung „Akustik und verwandte Gebiete“, wie es ähnlich (trotz wertvoller Einzelreferate über Raumakustik und Kammerton) auf der Tagung der Deutschen Gesellschaft für Musikforschung zu Rothenburg o. T. im Juni 1948 noch geschah. Auch der neuere Vorschlag des verdienten Harvey Fletcher zu einem „Institute of musical science“[6], das die Zusammenhänge zwischen den ästhetischen Forderungen in der Akustik und den physikalischen Möglichkeiten systematisch erforschen soll, kann zwar, richtig durchgeführt, von sehr großem Nutzen sein, ähnelt aber in seiner ganzen Anlage mehr einem großzügigen Forschungslabor der Tonfilmindustrie oder dgl. Für eine vertiefte Grundlegung, wie wir sie verfolgen, dürfte damit keine Lösung gefunden werden.

---

[1] In dem Buch des Verf. *Aus Grenzgebieten der Musikwissenschaft*, Breslau 1928.
[2] Breslau 1931.
[3] In der Jubiläums-Festschrift der Technischen Hochschule Breslau, 1935.
[4] In der vom Verf. begonnenen Reihe *Schriften zur musikalischen Technologie und Organisationslehre*, Breslau 1941 (als Vortrag gehalten auf der Leipziger Herbst-Messetagung des deutschen Musikwareneinzelhandels, 1940).
[5] Lindau i. B. 1949.
[6] J. acoust. Soc. Amer. XIX (1947), S. 527 ff.

Vielmehr scheint es heute angebracht, erst einmal – wie seinerzeit an der Breslauer Technischen Hochschule im „Institut für musikalische Technologie" begonnen und von dem später (1938) in London gegründeten „Institute of musical technology" vielleicht auch beabsichtigt – eine Art Bestandsaufnahme zu machen (historisch wie nach Kategorien), damit das von einander nichts wissende Nebenherlaufen zugunsten einer wirklichen Arbeitsgemeinschaft aufhört. Sonst besteht die große Gefahr, daß alle wertvolle Einzelarbeit mehr denn je auseinanderfällt. Auf klare Grundlagen und ein umfassendes Wissen um das bereits Erreichte kommt es zur Sicherung des künftigen Weges zur Zeit mehr an als auf noch so tüchtige Einzeluntersuchungen, sofern diese nicht im Wust unklarer Tendenzen und Arbeitsbegriffe selber verdunkelt und selbst verzerrt werden sollen. Die in unserer jungen Disziplin völlig unerfahrenen Musikwissenschaftler traditioneller Prägung können hierzu leider nur wenig beisteuern, sollten aber auch mit vorschnellem Urteil zurückhalten.

Die Klangwirklichkeit der Musik ist zu allen Zeiten in ihren außermenschlichen Hilfsmitteln in weitem Umfange an anorganische Erscheinungen (Gegenstände und Kräfte) gebunden. Ein nur willkürlich-zufälliges Eingehen auf diese Vorgänge und Zusammenhänge ist aber für die Gesamtheit der hier in Frage stehenden künstlerischen (und auch kunstwirtschaftlichen und sozialen) Interessen nicht ausreichend. Der Einbruch, den heute die Technik – nicht selten unter kommerziellem Antrieb – auf weiten Strecken in rein musikalisches Gebiet mit großem, vor allem quantitativem Erfolge unternommen hat, zwingt die Musik, sich auf sich selber zu besinnen und die einschlägigen Zweige der Technik in gewissem Sinne wieder zu einem Rückzuge, nämlich zur Anerkennung ihrer bloßen Zweckhaftigkeit zu veranlassen. Ausschlaggebend sind stets die Bedürfnisse der Musik; die musikalische Technologie kann als angewandte Wissenschaft nur in Verbindung mit der Praxis leben und fruchtbar werden. Selbstverständlich können aber naturwissenschaftliche Probleme nur mit naturwissenschaftlichen Methoden gelöst und technische Grundfragen nur auf technischer Basis beantwortet werden. Aus diesem Grunde müssen Musik und Technik eine Arbeitsgemeinschaft der an ihrem Wesen und Sonderdasein beteiligten Arbeitsweisen auf praktisch-wissenschaftlicher Basis organisieren und die Beteiligten immer wieder zweckhaft dafür zu interessieren suchen. Eine derart begründete musikalische Technologie ist eine unerläßliche zeitgemäße praktische Forderung.

Aus den Gesichtspunkten zentraler Zweckbestimmung und gleichwohl weitgehender differenzierter Arbeitsteilung und somit methodischer Elastizität ergeben sich zunächst zwei Grundkategorien wesenseigener Arbeit, auf der einen Seite als historische, systematische und kulturelle Orientierung, als verantwortungsbewußte stete Anregung und im allgemeinen auch richtunggebend: die Musikwissenschaft (also in zweckdienlicher Ausgangs- und auch wiederum Aufnahmestellung), auf der anderen Seite als materiell ausführende und in tech-

nisch-eigengesetzlicher Hinsicht auch als selbstanregende Kategorie (z. B. im Bereich der elektronischen Instrumente): eine Technologie von eigener Prägung. Die methodische Lösung heißt hier demnach nicht ärgerlicher oder zufälliger Kompromiß, sondern fruchtbare Synthese. Die Größe der wissenschaftlichen Auffassung und nicht zuletzt auch des praktischen Erfolges wird hier auf beiden Seiten neben der Beharrlichkeit zu einem guten Teil von der Großzügigkeit, ja Freizügigkeit eines vielseitig orientierten, exakt unterbauten Arbeitens abhängen.

Was folgt aus alledem für die Gegenwart, insbesondere für die Organisation und Praxis unseres Arbeitsgebiets? In einer Zeit, in der die Musik einen radikalen Umbruch, gerade auch mit neuen technischen Mitteln erstrebt, hat die Musik, die Musikwissenschaft selber, und vor allem die Musikerziehung keinerlei ernsthafte Beziehungen zur modernen Technik. Auch hier bleibt alles dem Zufall überlassen. Das Unglück beginnt meist schon bei den Räumen, in denen, und bei den Instrumenten, mit denen musiziert wird. Wie viele Musiker wissen etwas von den Gesetzen der Hörsamkeit, die wir heute für die Praxis ausreichend kennen und von deren Befolgung oft eine Darbietung ausschlaggebend beeinflußt wird? Wie viele Geiger können ihr Instrument klanglich zuverlässig beurteilen; wie viele Organisten haben genügende exakte (nicht mystisch-pseudowissenschaftlich verbrämte) Kenntnisse vom Orgelbau und Orgelklang; welche Pianisten, selbst von Rang, kommen bei der Beurteilung von Klavieren der einzelnen Marken, von ihrer Intonation, ihrem Zustand, über rein persönliche Momente hinaus; wie viele Kapellmeister sind in der Lage, ihr Orchester jeweils raumakustisch richtig aufzustellen, was wissen sie im allgemeinen von Instrumenten, z. B. von der Orgel, ihren Möglichkeiten, von den akustisch-physiologischen Gesetzen der Stimme und der Stimmbildung (selbst mancher Chormeister und nicht wenige Gesanglehrer gehören hierher)? Wie viele Musikkritiker sind imstande, akustisch richtig zu hören, und wie viele Fehlurteile entstehen nicht hieraus? Die Reihe der Beispiele könnte fast ungemessen fortgesetzt werden. Können sie alle sich demgegenüber auf Absolvierung einer wirklich umfassenden, zeitgemäßen „Hochschulbildung" berufen? Muß diese nicht vielmehr von der Praxis und Wirklichkeit her ein fragwürdiger Begriff bleiben? Leider haben sich Hochschulen und Unterrichtsverwaltungen hier mit verschwindenden Ausnahmen von jeher ihren natürlichen Verpflichtungen entzogen. Nicht nur das Ansehen, sondern auch die kommerzielle Durchschlagskraft eines höheren Berufszweiges hängt aber von der durchdringenden Repräsentation durch eine auf letzten Forschungsergebnissen beruhende Lehre oft entscheidend ab.

Ein schlimmer Feind in unserem Gebiet ist die Einseitigkeit, die Halbbildung, die oft genug zu wirklichkeitsfremder Steckenpferdreiterei führt. Tüchtiges Spezialistentum versteht sich heute von selbst, aber es genügt nicht zur Meisterung der gestellten Gesamtaufgabe. Es gehört heute ein vorerst noch

überaus selten anzutreffendes Höchstmaß gesicherter Zusammenschau aus sehr verschiedenen Wissens-, Empfindungs- und Erfahrungsgebieten dazu, um hier nicht mit vorschnellen Urteilen in eine Sackgasse zu geraten und so sich selber ein wohlabgewogenes Denken und Arbeiten zu verbauen. Im Zusammenhang damit ist auf große, kritisch-zusammenfassende Werke und deutende Persönlichkeiten nicht zu verzichten.

Auch die überkommene Musik war von jeher mit technischen Vorgängen und Tatsachen eng verbunden. Den schon im Altertum weithin erkannten mathematisch-naturwissenschaftlichen Gegebenheiten der Musik, dem den alten Griechen und Römern raumakustisch wohlvertrauten Theaterbau trat in der Folgezeit, namentlich im Musikinstrumentenbau, nach dessen zeitweiliger Zurückhaltung im frühen Mittelalter, mehr und mehr ein künstlerisch-handwerkstechnischer Zweig zur Seite. Es sei nur erinnert an die noch heute vollgültigen Höhepunkte im alten Orgel-, Cembalo- und altitalienischen Geigenbau. Diese technische Entwicklung erreichte im 19. Jahrhundert nach der Breite hin, aber auch, wie z. B. im Klavier- und Blasinstrumentenbau, hinsichtlich qualitativer Vervollkommnung neue, staunenswerte Erfolge (Eisenrahmen, Repetitionsmechanik, Ventile, Klappen). Weitere wesentliche Fortschritte auf diesem Gebiet und mit den bisherigen Mitteln sind heute anscheinend fragwürdig geworden.

Beim überkommenen Musizieren, im herkömmlichen Musikinstrumentenbau und bei der Gestaltung von Musikräumen werden meist individuelle Erfahrungen und Regeln von Lehrer und Schüler, von Meister und Lehrling in Unterricht und Werkstatt nach dem Rezept bestmöglicher Überlieferung und persönlicher Erfindungsgabe weitergegeben. Dieses Verfahren hat in der Spitze zu den eben angeführten Meisterleistungen des klassischen Instrumentenbaus geführt. An dieser Methode wäre auch kaum viel zu ändern, wenn nicht eben im Zeitalter der Technik neue Möglichkeiten neue Verfahren von bisher unerwarteter Vertiefung und Verbreiterung geschaffen hätten, die das klangliche Weltbild – mit unserem allgemeinen Weltbild – mehr und mehr verändern. Von der alten Meisterlehre, aus der ja die Technik im vorigen Jahrhundert allenthalben auf neuen Wegen, wiederum durch besonders geartete meisterliche Erfindungen herausgewachsen ist, geht der eigentliche Weg der Technik auch in unserem Bereich aus auf konstruktiv zu erkennende und zu berechnende Aufgaben mit dem Sonderziel einer ständigen Ausschaltung des Zufalls aus der Fertigung, bei gesteigerter und sich dann gleichbleibender Qualität und größtmöglicher Produktivität. Darin liegt auch, bei der dadurch bedingten Verbilligung der Erzeugnisse, eine hohe wirtschaftliche und soziale Aufgabe.

Die neuartige Entwicklung und Entfaltung der Musik in unserem Jahrhundert verlangt offenbar eine weiter gehende, zum Teil ebenfalls neuartige Verteilung der technischen Energien in der Musik sowohl in rein musikalischer wie auch in technischer und ökonomischer Hinsicht. Die wirtschaftlichen Erschüt-

terungen in unserer Generation haben gezeigt, daß Musik, überkommene Musikwissenschaft und traditioneller Musikinstrumentenbau die Lage aus sich heraus nicht mehr in der erforderlichen Weise zu meistern imstande sind. Hieraus erhält das Künstlerische und Technische auch seine soziale Beleuchtung und Ergänzung. So sah der Verf. bereits im Jahre 1927 die soziale Frage im Musikleben als das Problem, „wie es zu ermöglichen sei, den musikalischen und musikliebenden Volksteilen die ihnen angemessene Teilnahme am Musikgut ausreichend und dauernd zu verschaffen und der Musikerschaft gleichwohl einen auskömmlichen Lebensunterhalt zu gewährleisten“[1].

Von den verschiedensten Seiten her ertönt heute wieder dankenswerterweise der Ruf nach Verbreiterung und Vertiefung der Musikpflege, nach einer echten Musikpflege. Zur gleichen Zeit aber können unsere wertvollsten Instrumente nur schleppend und nur zu Preisen hergestellt werden, die für die sachlich Angesprochenen meist unerschwinglich sind. Und ebenso gleichzeitig erleben wir den Ansturm der sogenannten mechanischen Musik, die fast alle unsere Lebensbezirke durchdringt. Alles das zwingt, die Probleme an den Wurzeln, in ihrer Eigengesetzlichkeit zu erfassen. Das zeitgemäße Wort Rationalisierung muß schon am Beginn unserer Überlegungen stehen, die wiederum nur mit wissenschaftlichen Mitteln einigermaßen sicher zu unterbauen sind. Die musikalische Technologie ist in dieser Hinsicht rationalisierte und primär technisch bestimmte Musikwissenschaft. Alles was unsere Musik technisch besser in Erscheinung treten läßt und ihre Entstehung sozial verbilligt, gehört zu ihrem Bereich.

Am Anfang sollte überall der musikalische Klang stehen, sowohl in seiner instrumentalen und vokalen Erzeugung wie in seiner raumakustischen Auswirkung. Beides gehört zusammen und sollte praktisch nie getrennt oder gar übersehen werden, wie es so oft geschieht, nicht zuletzt in einer technisch zurückgebliebenen Musikkritik. Die Beherrschung des Klanges, des musikalischen Tons, einer aus Teiltönen zusammengesetzten überaus variablen Naturerscheinung, gipfelnd in der akustischen Schwingungslehre, ist heute, vor allem dank der gewaltig entwickelten Elektroakustik (voran der Elektronenröhre, dann der Photozelle und Glimmlampe, insgesamt mit Mikrophon, Verstärker, Lautsprecher, Schallplatte und Tonband) sowie durch die Braunsche Röhre (Fernsehröhre) und andere Möglichkeiten einer exakten Meßtechnik (auch im Bereich der Werkstoffprüfung) kein Phantom oder Zufall mehr.

Besonders sinnfällig ist der bereits erfolgreiche synthetische Klangaufbau bei den neuen elektronischen Musikinstrumenten, die ja ohne die eigentlichen Instrumentenmacher alter Prägung „konstruiert“ worden sind. Wir wissen heute mit Sicherheit, daß die klassische Obertontheorie von H. von Helmholtz für das Entstehen künstlicher Musiktöne unentbehrlich ist. Das reine Fre-

[1] H. Matzke, *Musikökonomik und Musikpolitik; Grundzüge einer Musikwirtschaftslehre,* Breslau 1927, S. 39.

quenzspektrum scheint aber für den musikalischen Aufbau elektronischer Klänge nicht auszureichen, wie die bei aller Variabilität eigentümliche Starrheit des Tons bei bekannten Instrumenten dieser Art zeigt. Der modernen Akustik ist aber längst eine noch andere charakteristische Begleiterscheinung für die Deutung musikalischer Töne bekannt: der sogenannte Einschwingungsvorgang, d. h. die Art des An- und Abklingens eines Tons bei den verschiedenen Instrumenten und der menschlichen Stimme. Diesen Vorgang, auf den selbst ein James Jeans in seinem schon erwähnten vielseitigen Einführungsbuch noch nicht einzugehen angebracht empfand, mißt man nun in jüngster Zeit fundamentale Bedeutung zu. Heinrich Bierl z. B.[1] betonte in seinem Referat über das Wesen der elektronischen Tonerzeugung auf der Tagung für elektronische Musik, Trossingen 1953, für die Gewinnung musikalisch belebter Töne die Wichtigkeit dieses „Erregungsspektrums" neben dem stationären Klangspektrum.

Auch dem Hören schlechthin kann eine richtig angewandte Elektroakustik in einer früher kaum für möglich gehaltenen Weise entgegenkommen. Jeder Klang hat eine objektive Seite, soweit der Schall an sich in Frage kommt, und eine durchaus subjektive Wirkung, soweit es sich um die Aufnahmefähigkeit und psychologische Besonderheit des menschlichen Ohres handelt, weil das Ohr nicht nur auf die Stärke des einfallenden Tons, sondern auch auf die Zahl und Intensität seiner jeweiligen Teiltöne in ganz bestimmter Weise reagiert. Elektroakustische Messungen dieser Schallstärke- und Teiltonverhältnisse im Raum ermöglichen bekömmliche Dosierungen und damit ästhetisch wie pädagogisch eine Bereinigung akustisch planlosen Musizierens und selbst Komponierens, wie auch mancher kritischen Urteilsbildung.

Im einzelnen gründet sich die musikalische Technologie auf eine Erforschung aller im Bereich der Musik verwendbaren Stoffe wie Holz, Metalle, Legierungen, tierische Stoffe und moderne Kunststoffe[2]. Dieser Werkstoffprüfung im speziellen Sinn tritt als weitere grundlegende Kategorie die Physik, insbesondere die Akustik, voran mit ihrer für uns modernsten Ausprägung, der Elektroakustik, zur Seite. Wenn man heute schon von einem Zeitalter der elektronischen Musik spricht, so ist die Wichtigkeit dieser Sparte, von der die meisten ausübenden Musiker, die Musiklehrer und die Instrumentenbauer kaum etwas Verläßliches wissen und die Musikhochschulen nur in Ausnahmefällen ein meist nur statistisches Wissen vermitteln, unverkennbar. Selbstverständlich gehört in voller Breite der eigentliche Musikinstrumentenbau hierher, nach modernen technischen Grundsätzen rationalisiert und bei aller handwerklich gediegenen Lehre schon in seinem Nachwuchs neuzeitlich erzogen. Dabei kommt auch der Geschichte der Musikinstrumente, ihrer jeweiligen Anwendung und histori-

[1] Instrumentenbau-Zs. VII, 1953, S. 91.

[2] Über *Kunststoffe im Musikinstrumentenbau* hat erstmalig der Verf. gehandelt in *Jahrhundert der Kunststoffe,* Düsseldorf 1952, S. 35 ff. u. 185 ff.

schen Wiederherstellung eine grundlegende Bedeutung zu. Schließlich ist trotz aller klanglichen Imponderabilien der Ausbau einer möglichst objektiven Klangprüfung unter Einbeziehung der psycho-physischen Grundlagen für die musikalische Praxis wie für den Instrumentenbau, aber auch für tiefere musikwissenschaftliche Erkenntnisse eine unerläßliche Forderung, die sich weithin schon heute verwirklichen läßt.

Was steht dieser technisch-neuzeitlich gesehenen Gesamtaufgabe bisher tatsächlich gegenüber?

Die tüchtigen älteren Instrumentenmacher sind mit den überkommenen Werkstoffen ihres engeren Arbeitsgebietes durch Werkstatt und Überlieferung im allgemeinen wohlvertraut. Aber es ist schwer, neuzeitliche Erfahrungen für das Handwerk nutzbar zu machen. Das ist durchaus verständlich, denn die alte Zunfttradition bedarf keiner wissenschaftlichen Erklärungen; neuen Techniken aber stehen gerade die Nur-Praktiker meist hilflos gegenüber. In der modernen Werkstoffkunde z. B., deren Ergebnisse dauernd im Fluß sind, die zudem immer wieder durch Neues und Besseres verdrängt werden, geht es vor allem für eine erste Generation ohne ein Minimum wissenschaftlicher Erkenntnisse und arbeitstechnischer Querverbindungen nicht ab. Das eben macht den Meistern Pein, so daß sie oft geneigt sind, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Das gilt sowohl von neuen künstlichen Werkstoffen wie von der exakten Prüfung und Ausschöpfung bekannter Materialien und vor allem auch von der Einführung neuer, verbesserter Arbeitsmethoden, womöglich mit maschinisierten Werkzeugen. In dankenswerter Erkenntnis hat hier jüngst der Zentralverband des deutschen Handwerks in einem ausführlichen Memorandum über die Krise des Handwerks den Ausbau der Forschungsmöglichkeiten für das Handwerk an Universitäten, Technischen Hochschulen und Forschungsstätten nachdrücklich gefordert. Das muß für das Musikinstrumentenmacher-Handwerk wie für die Musikinstrumentenindustrie, die beide heute in eine Art elektroakustisches Fegefeuer kommen, besonders in Anspruch genommen werden.

Wie steht es weiterhin im physikalisch-akustischen Bereich? Es muß auch hier deutlich ausgesprochen werden, daß die übliche Nachwuchsschulung, sei es im Handwerk, in der musikalischen Ausbildung und selbst in der Musikwissenschaft offiziell kaum etwas von dem vermittelt, was das neue Weltbild des Klanges ausmacht. Dabei bauen oder benützen sie alle Musikinstrumente, d. h. Klangabstrahler, und wollen ihre Fähigkeiten später obendrein ihren Schülern weitervererben! Daß da etwas nicht stimmt, zeigt den wenigen, die in diesen Bezirken doppelseitig zu Hause sind, ein recht problematisches Bild von der Zukunft. Gewiß werden auch heute wieder ausgezeichnete Klaviere, Orgeln, Geigen, Zupfinstrumente, Blas- und Schlaginstrumente gebaut. Aber ist nicht auch durch überalterte Instrumente, Massenware, technisch schlechte Rundfunkübertragungen und vor allem akustisch schlechte Räume, insgesamt also durch schlechte Gewohnheit infolge des Krieges und seiner Folgeerscheinungen

das Wissen um die Schönheit des Tons weithin verloren gegangen und im Nachwuchs zum Teil überhaupt noch nicht geweckt?

Mit am schlimmsten wirkt sich das Fehlen einer einheitlichen Nachwuchs-Grundschulung und in Verbindung damit das Nichtvorhandensein neuzeitlicher Fachbücher in den meisten Sparten unseres Bereichs aus. Die ältere Fachliteratur ist vergriffen, verschüttet oder überholt durch die stürmische Entwicklung in technischen und ökonomischen Bereichen. Die Bibliographie der musikalischen Technologie gibt darüber nüchterne Auskunft. So kämpfen zwischen abklingender Tradition und Zufall Meister und Schüler in allen Zweigen unseres Gesamtgebiets unter schwersten Bedingungen nach Möglichkeit sich durch. Zu einer Behebung dieses Notstandes mögen die nachfolgenden Leitsätze aus musiktechnologischer Sicht angeführt werden:

1. Heranbildung einer neuen Generation von Fachleuten, Schaffung bzw. Ausbau der notwendigen Fachschulen.
2. Es darf keine Musikhochschule und keine Fachhochschule geben ohne das Lehrfach Akustik, vertreten von einem wirklichen Fachmann.
3. Die Ausbildung des Spitzennachwuchses gehört an eine entsprechend ausgestattete Technische Hochschule (wie früher in Berlin und Breslau).
4. Die einschlägige Forschung bedarf ständiger Koordinierung und wechselseitiger Information. Man weiß zu wenig vom anderen und es wird zu viel erfunden, was schon früher da war (wichtige Patentfrage).
5. Wesentlich ist eine Mitwirkung einer entsprechend gerüsteten Presse an ständiger Aufklärung und eine vertiefte Ausbildung vor allem der Musikkritiker in musiktechnologischen Bezirken.
6. Dringlich ist die Schaffung leicht zugänglicher Einrichtungen für die Klangprüfung von Musikinstrumenten in der Praxis.
7. Die musikalische Technologie ist im Rahmen der Musikwissenschaft eine sie zeitnotwendig ergänzende Disziplin aus musiktechnischer Eigengesetzlichkeit.

Darum ist der Aus- und Weiterbau der musikalischen Technologie auf die Weite gesehen eine Lebensfrage nicht nur für den Musikinstrumentenbau, sondern ebenso sehr für eine gesunde sozialökonomische Grundlage unseres Musiklebens, vor allem aber auch für das Ansehen und die Gültigkeit der Musikwissenschaft. Durch das Wuchern einer ungezügelten Technik, die allem über den Kopf zu wachsen droht, ist unser Gesamtgebäude gefährdet. So muß die Technik von den Berufenen immer wieder vereinfacht und in ihre natürliche Grenze zurückgeführt werden, damit sie uns nicht verwirrend und demoralisierend überflutet. Der Musiker kann das nicht mehr allein und der Techniker, der Ingenieur auch nicht, von den kulturell-wissenschaftlichen Belangen ganz zu schweigen.

Es kann dabei nicht verkannt werden, daß unser Gehör eine erhebliche, durch neue akustische Reize bedingte Wandlung durchmacht. Es kommt hier in naher Zukunft wohl vor allem auf Folgendes an:

1. Ebenso aufgeschlossene wie verantwortungsbewußte Komponisten mit den neuen Möglichkeiten insbesondere der Elektromusik ausreichend in Verbindung zu bringen, möglichst unter Ausschaltung aller nur geschäftlich interessierten Mitläufer.
2. Zurückdrängung des nur Mechanisch-Motorischen unserer heutigen elektroakustischen Übertragungsvorführung, z. B. in Rundfunk, Gaststätten (Mißbrauch von Plattenwechsler, Tonband, Langspielplatte).
3. Erlaß einer zeitgemäßen Anti-Lärmgesetzgebung.

Daß jeder im Gesamtbau der Musik Tätige, sei es beruflich oder als Liebhaber, im Bereich der modernen musiktechnischen Erscheinungen nicht mehr wartend abseits stehen kann, zumal er selber längst zumindest in Rundfunk und Schallplatte ein ungefragtes wehrloses Objekt geworden ist, dürfte sich schließlich von selbst verstehen. Somit bleibt nur die organische Zusammenarbeit aller auf der Plattform einer musikalischen Technologie.

Zur Problematik des musikalischen Hörens

von

HELMUT REINOLD

Abgrenzung des Themas

Musik ist möglich und in unserem Leben sinnvoll, weil wir hören können. Wer sich der Musik unbefangen hingibt, braucht darüber nicht nachzudenken, für den Musikwissenschaftler aber ist das Hören Ausgangspunkt seines Denkens und Forschens überhaupt, denn: ohne Hören keine Musik und: keine Musik, die nicht den Gesetzen menschlichen Hörens gehorchte.

Das musikalische Hören ist also nicht nur ein musikwissenschaftliches, sondern als menschliche Fähigkeit zunächst ein rein anthropologisches Problem. Zeigt dies, daß Musikwissenschaft und Anthropologie verwandt sind, so wird das Hören aber nirgends, selbst nicht in einer theoretischen Anthropologie, ein derart zentrales Problem sein wie in einer Musikwissenschaft. Daraus erhellt, daß der Musikwissenschaftler, was er über das Hören wissen will, nicht einfach aus fremden Wissenschaftsbereichen übernehmen kann. Er wird unsere menschliche Fähigkeit, musikalisch zu hören, mit eigenen Augen betrachten, diesen Problemkreis in sein eigenes Denken einbeziehen müssen und dabei seinen Blick auf andere Zusammenhänge richten als etwa der Mediziner. Denn die physiologischen Vorgänge, nach denen die Medizin fragt, die akustischen Messungen, wie sie aus physikalischem Blick möglich sind, liegen doch auf einer ganz anderen und – vom Wesentlichen im Menschen her gesehen – weit weniger zentralen Ebene als das musikalische Hören nach außen und innen, das nach einem Wort E. Kurths „im Grund auf höchst seltsame Weise über die äußeren Geschehnisse . . . [täuscht], die völlig verlarvt in unser Inneres eindringen“[1].

Wenn für die einzelnen Wissenschaften verschiedene Ebenen des Hörens von Belang sind, bedeutet das aber nicht, daß die Musikwissenschaft die Erkenntnisse zum Wesen des Hörens, die fremden Disziplinen gelangen, einfach beiseite schieben und sich auf ihren eigenen Weg machen soll. Im Gegenteil, erst aus der Konstellation dieser auf verschiedenen Ebenen gewonnenen Erkenntnisse zueinander und den Sinnzusammenhängen, die sich hinter ihnen verbergen,

[1] E. Kurth, *Musikpsychologie*, Bern 1947, S. 1.

ergeben sich für die Musikwissenschaft die ersten Anhaltspunkte zur Klärung ihres Grundproblems.

Nun ist das musikalische Hören eine der höchsten Leistungen, deren der Mensch überhaupt fähig ist, und vollzieht sich gleichzeitig in den verschiedenen Schichten des ganzen Menschen. Musikalisches Hören ist zunächst ein Lebensvorgang, da der Mensch ein lebendes Wesen ist. Es ist seelischer Vorgang, da der Mensch ein beseeltes Wesen ist[1]. Es ist ein gesellschaftlicher Vorgang, da jeder Mensch auch Mitmensch ist, und es ist ein geschichtlicher Vorgang, da jeder Mensch in einer geschichtlichen Welt lebt[2].

Ein derart vielschichtiges Problem kann man nicht in seiner ganzen Breite gleichzeitig angreifen und lösen. Um die Gesamtproblematik des musikalischen Hörens vielmehr in einander folgende Teilprobleme auflösen zu können, müssen wir nach einer Grundschicht fragen, die in die Gesamtproblematik hineinführt, den Übergang in andere Schichten offenhält und durch neu hinzutretende Faktoren nicht widerlegt oder aufgehoben wird. Diese Grundschicht des Gesamtproblems ist der Lebensvorgang Hören, denn ohne ein lebendes Wesen zu sein, kann der hörende Mensch weder ein beseeltes, noch ein gesellschaftliches, noch ein geschichtliches Wesen sein. Nun zeigt sich, daß man die Gesamterscheinung Musikalisches Hören auch noch in anderer Weise aufgliedern kann; denn Hören als biologischer Vorgang ist ein Naturproblem, das musikalische Hören als geschichtlicher Vorgang aber ein Kulturproblem[3]. Von einer Bedeutung aber, die über den Bereich unseres Themas weit hinausreichen dürfte, ist das Verhältnis der Natur- und Kulturfaktoren zueinander. Die verschiedenen Schichten des musikalischen Hörens liegen nämlich nicht im Sinne einer Addition aufeinander, sondern greifen, wie sich zeigen wird, in bestimmten Konstellationen ineinander und verschmelzen zu einem neuen Ganzen. Dabei wählen die Kulturfaktoren aus den unübersehbaren von der Natur gegebenen Möglichkeiten eine begrenzte Anzahl aus[4] und ordnen sie, damit ein Neues bildend, konstellations-

[1] „Seele" als die Gesamtheit der Vorgänge des menschlichen Innenlebens gefaßt.

[2] In diesem Sinne auch der nicht historisch empfindende Mensch.

[3] In Abwandlung eines Begriffspaares, das D. Katz, *Sozialpsychologie* (in seinem Handbuch der Psychologie, Basel 1951), S. 308, einführt. Schon H. Riemann rechnete „die Musiktheorie unter die Naturwissenschaften, soweit nämlich die Kunst Natur ist" (Brief an Franz Liszt, zitiert bei W. Gurlitt, *Hugo Riemann*, Abhdlgen. d. Geistes- u. Sozialwiss. Kl. der Akademie d. Wissenschaften u. d. Literatur, Sitz Mainz, Jg. 1950, Nr. 25, S. 13), doch ist sein Begriff von Naturwissenschaft ein anderer wie der hier zur Geltung kommende. Riemann überschätzte wohl den Einfluß der Naturfaktoren auf das Gesamtbild des musikalischen Hörens, wenn er betonte, daß „wir alle Ursache haben, uns den Unterschied zwischen der Art zu hören vor Jahrtausenden und der heutigen möglichst klein vorzustellen" (zit. nach Gurlitt, S. 21). Neuerdings hat J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, S. 310, zwischen „naturgegebenen" Dingen und solchen, „die auf Neigung, Gutdünken und sogar Konvention . . . beruhen", im „historischen und ethnographischen Raum der Musik" unterschieden.

[4] Kultur ist in diesem Sinne „Auswahl". Riemann nannte diese auswählende Funktion des Hörens „logische Aktivität", vgl. Gurlitt, S. 12.

artig einander zu. Da die den Naturfaktoren innewohnenden Gesetze dadurch nicht aufgehoben werden, sehen wir auch im historisch-kulturellen Erscheinungsbild des musikalischen Hörens, freilich in neuer Anordnung, die Naturfaktoren am Werk. Eindeutig aber läßt sich die Grenze zeigen, bis zu der die Voraussetzungen des musikalischen Hörens rein vom Naturproblem her erfaßt werden können. Sie liegt genau dort, wo sich das Hören in das Gefüge einer einzelnen bestimmten Persönlichkeit einordnet.

Über die Naturfaktoren des Lebensvorganges Hören könnten wir heute wohl schon wesentlich mehr wissen, wenn sich die Musikwissenschaft aus ihrer rein musikalischen Problematik mit dem Hören mehr und eigenständiger befaßt hätte[1]. Denn es hat sich gezeigt, daß Eigenheiten des Musikalischen für die Sinneslehre einen hohen Erkenntniswert besitzen. Mindestens zweimal waren es musikalische Erscheinungen, die im Lauf der letzten sechs Jahrzehnte geradezu revolutionierend auf die Ansichten der Sinnesphysiologie einwirkten: 1890 schrieb Chr. v. Ehrenfels, vom Wesen der Melodie ausgehend, seine berühmte Abhandlung „Über Gestaltqualitäten", und Jahrzehnte später hat E. Straus, nach außen hin an vielleicht nicht so auffälliger Stelle, die mechanistische Auffassung der Sinne an der musikalischen Erscheinung der Generalpause, dem „Problem der Leere", wie er es bezeichnet, mit widerlegt[2].

Waren es also Erscheinungen des musikalischen Hörens, die das mechanistische Denken in der Sinneslehre überwinden halfen, so ist es widersinnig, die Klärung der Naturfaktoren des musikalischen Hörens von einer mechanistischen Auffassung dieses Lebensvorganges her erreichen zu wollen. Das bedeutet nun nicht, daß die durch mechanistisches Denken gewonnenen Erkenntnisse vom Wesen des Hörens unbeachtet bleiben dürfen, aber wir können nun unser Problem nicht mehr auf die Aufnahme von Schallreizen durch das Cortische Organ und deren Weiterleitung ins Gehirn begrenzen[3] und damit das Hören vom Ganzen im Lebensvorgang abschneiden. Auch zeigt sich nun der Widersinn dessen, die eigentlichen Erscheinungen des Hörens wegdiskutieren zu wollen, nachzuweisen, daß es in Wirklichkeit gar nichts wie das Hören und das Gehörte gibt, sondern nur Reize, Reflexe und dergleichen, wie es letztlich jede atomistisch-mechanistische Anthropologie tut[4]. Betonen wir aber den anerkanntermaßen subjektiven Charakter des Lebensvorganges Hören und gehen wir davon als dem Wirklichen und Entscheidenden aus, dann zeigen sich bedeutende Schwierigkeiten thematischer und methodischer Art. Macht es sich der Mechanist leicht, wenn er die Frage nach der kleinsten Einheit des Hörens

[1] Zu den wissenschaftsgeschichtlichen Hintergründen dieser Entwicklung vgl. meinen Beitrag *Musik, Wissen und Musikwissenschaft,* Festschrift für Willi Kahl, Köln 1953 (maschinenschriftl.).

[2] E. Straus, *Vom Sinn der Sinne,* Berlin 1935, S. 111 f.

[3] Diese Betrachtungsweise beherrscht weite Strecken von G. Révész' *Musikpsychologie,* Bern 1946.

[4] Siehe E. Straus, a. a. O., Einleitung.

mit der Maschinerie der Reize, Reflexe und Empfindungen beantworten zu können glaubt, so wird die Sache schwieriger, wenn man zugibt, daß sich kein Lebensvorgang, also auch nicht das Hören, mechanistisch erklären läßt. Damit rückt nicht die Sinnesempfindung, sondern die Sinneswahrnehmung als Keimzelle des ganzen Problems an den Anfang unserer Betrachtung, denn die Sinnesempfindungen, als solche eine reine Konstruktion[1], und alle sich aus ihnen weiter ergebenden Folgerungen gehen von einer mechanistisch-atomistischen Theorie des Menschen aus[2].

Die Problematik der Wahrnehmung mit ihrem weiten theoretisch-anthropologischen Hintergrund ist also die vielleicht entscheidende Grundtatsache, an der, als einer Grundvoraussetzung aller Musik, sich eine Musikwissenschaft, was ihre Fragestellung und ihre Methoden betrifft, orientieren muß. Gerade in einem Ansatz wie dem hier gebotenen ist methodische Klarheit unabdingbar. Der Standort[3], von dem aus wir unser Problem anzugehen haben, hängt nicht nur von Thema und Betrachter, sondern auch von den Anhaltspunkten ab, die wir vorfinden. Die weitverstreuten und unter den verschiedensten Aspekten zutage geförderten Ergebnisse einer ganzen Reihe von Wissenschaften, die als Unterlagen und Anhaltspunkte zur Verfügung stehen, sind zum großen Teil aus naturwissenschaftlichem Blick gewonnen. Dieses äußerst uneinheitliche Material scheint auf den ersten Blick nichts für unser Problem zu ergeben. Von Reflexgesetzen scheint kein Weg zu einer Beethoven-Symphonie zu führen. Und doch ist diese Symphonie als Kulturerscheinung mit dem Naturvorgang Hören durch tausend Fäden verbunden, und es führt ein Weg von der Keimzelle der Wahrnehmung zum musikalischen Kunstwerk als der Frucht des Hörens, wenn wir uns nicht damit begnügen, die bekannten „objektiven" Daten des Hörens aufzuzeigen und aneinanderzureihen, sondern darüber hinaus nach dem Sinnzusammenhang zwischen diesen Daten fragen – ein Vorgehen, das sich die moderne Naturwissenschaft selbst mehr und mehr zu eigen macht[4]. Daß dabei das erkenntnistheoretische und methodische Problem der Ebenen[5] peinlichst beachtet werden muß, versteht sich von selbst, denn eine Reflex-Gestalt-Kombination hat für die Gesamtproblematik einen ganz anderen Rang als die Tatsache des einfachen Reflexes. Wohl die schwierigste Frage, die in unsere Fragestellung hineinragt, ist das psycho-physische Problem. Wenn es hier nicht grundsätzlich erörtert werden kann, sollte man darin kein Auswei-

[1] Siehe M. Scheler, *Erkenntnis und Arbeit* (in: Die Wissensformen und die Gesellschaft, Leipzig 1926), S. 356 f., 399 f.

[2] E. Straus, a. a. O., Einleitung.

[3] Zur Problematik des Standortes in der Musikwissenschaft vgl. meinen Beitrag in der genannten Festschrift.

[4] Vgl. G. v. Bergmann, *Das Spiel der Lebensnerven und ihrer Wirkstoffe*, Potsdam 1947, S. 12, 24 f., ferner F. J. J. Buytendijk, *Über das Verstehen der Lebenserscheinungen*, Habelschwerdt 1925, S. 29/30.

[5] Siehe Scheler, a. a. O., S. 362, ferner E. Rothacker, *Probleme der Kulturanthropologie*, Bonn 1948, S. 165 f.

chen vor dieser Frage sehen. Ich brauche wohl kaum anzumerken, daß hier nicht einem primitiven psycho-physischen Parallelismus gehuldigt wird, aber auf der Stufe, von der aus heute ein Angriff auf unser Problem überhaupt nur möglich ist, bedeutet es schon viel, zu wissen, daß bei bestimmten psychischen Vorgängen auch ganz bestimmte physische eintreten.

Hier soll also aus lebenswissenschaftlich gesicherten Fakten und dem Sinnzusammenhang zwischen diesen die Naturproblematik des musikalischen Hörens geklärt werden als eine Grundschicht, von der aus jede weitere Differenzierung in das Kulturproblem musikalisches Hören sowie in philosophische Erwägungen möglich ist. Bleibt noch, den Gang der Erörterung anzudeuten: von einer Abgrenzung des akustischen Modus gegen die anderen Sinnesmodalitäten werden wir zur Skala der Sinne und über die allgemeine Synaesthesie zu höheren Ordnungen vorschreiten, um in einer Diskussion des Hörens als Spielvorgang die Grenzen des Naturproblems zu erreichen, hinter denen mit der Einordnung des Hörens in die Einzelpersönlichkeit die Kulturfaktoren in das musikalische Hören einzuwirken, es letztlich erst zu konstituieren beginnen. Oder: aus dem Begriff des akustischen Modus heraus wollen wir zum Funktionsgeschehen der musikalischen Wahrnehmung vordringen. Die Notwendigkeit, bei Entfaltung unseres Themas in jedem bedeutsameren Schritt das Allgemeine und das Besondere zu sehen[1], wird den Gang unserer Betrachtung wesentlich beeinflussen.

I. Begriff, Struktur und Rang der Hörwahrnehmung

a) Zum Begriff der Hörwahrnehmung

Die Wahrnehmung verbindet unser Innen mit dem Außen unserer „Umwelt“[2] zur „Welt“[3], in der wir leben. Schon im Begriff „Wahr-nehmung“ liegt ein ganz Wesentliches: Wahr-nehmung ist nicht Wahrheit in einem absoluten Sinne[4], sondern das, was aus der Mitte eines einzelnen Wesens heraus für oder als wahr genommen wird, also etwas durchaus Subjektives, damit freilich nicht minder Wahres. Nun vollzieht sich jede Wahrnehmung von etwas – die in sich nichts Fertiges, Mitgegebenes ist, sondern sich aus den Beziehungen zwischen der inneren und äußeren Welt eines Menschen entwickelt – nicht nur auf der Ebene eines Sinnes. Um ein vollständiges und vielgestaltiges Bild von der „Welt“ zu

[1] Goethe, *Maximen und Reflexionen,* Krönersche Taschenausgabe, S. 150/52. Zur methodischen Bedeutung dieses Gesichtspunktes sprach neuerdings F. Sander, *Goethe und die Morphologie der Persönlichkeit,* XIX. Kongr. d. dt. Ges. f. Psychologie, Köln 1953.

[2] Siehe J. v. Uexküll, *Die Lebenslehre,* Zürich-Potsdam 1930.

[3] Zur kritischen Auseinandersetzung zwischen „Umwelt“- und „Welt“-Begriff vgl. A. Gehlen, *Der Mensch,* Bonn 1950.

[4] V. v. Weizsäcker, *Wahrheit und Wahrnehmung,* in: Diesseits und jenseits der Medizin, Stuttgart 1949.

ermöglichen, ist die Sinnesorganisation, dank deren wir wahrnehmen können, in verschiedene Sinne differenziert, und jeder dieser Sinne erfaßt andere Bereiche der Erscheinungen, hat einen eigenen Modus.

Was an dem für uns entscheidenden akustischen Modus zuerst auffällt, ist das „Nacheinander" der Gehörseindrücke. Nicht, als ob anderen Sinnesmodalitäten, etwa der des Gesichtssinnes, kein Nacheinander möglich wäre, aber wir finden dort kein primäres Nacheinander und können zuspitzen: das Hören geht von einem Nacheinander aus, das wohl zusammenfassend zu einer Art von gleichzeitigem Eindruck führen kann, während bei anderen Sinnesmodalitäten – etwa beim Gesichtssinn[1] – das Primäre ein gleichzeitiger Eindruck ist, der dann in ein Nacheinander überzugehen vermag. Daraus ergibt sich die Grundproblematik des musikalischen Hörens. Denn wenn Hören primär ein Nacheinander ist, also in der Zeit abläuft, kann es nur als Bewegung spürbar werden, und jede Bewegung erfordert nicht nur Zeit sondern auch Raum. Dieses primäre Nacheinander des Hörens aber setzt zunächst – wenn aus ihm ein Gesamteindruck entstehen soll – voraus, daß wir Vorgänge, die sich objektiv physikalisch zu verschiedener Zeit abspielen, aufeinander beziehen, ja in gewissem Umfang als gleichzeitig wahrnehmen können[2]. Daraus erhellt, warum die physikalischen Komponenten von Wahrnehmungen, also auch des Hörens, zu deren Erkenntnis nur wenig beitragen können.

Denn „während die Physik von einer Aussage der Wahrnehmung ausgeht und deren Inhalt kritisiert und durch genauere Messungen und durch Abzug der subjektiven Standpunktbedingtheit korrigiert, geht das Wahrnehmungsexperiment[3] gerade umgekehrt von einem objektiven Sachverhalt aus und sieht zu, wie das Sinnesorgan denselben wahrnimmt. Die beiden Verfahren verhalten sich gewissermaßen gegenläufig zueinander".

Ist die „konstitutive Gabe der antilogischen Wahrnehmung", nicht Gleichzeitiges als gleichzeitig erfassen zu können, einmal erkannt, dann eröffnen sich etwa der Erkenntnis der Künste aus anthropologisch – nicht kunstphilologisch – geschultem Blick überraschende Möglichkeiten. So kann der Mediziner V. v. Weizsäcker nun begründen, warum die „Kunst in starrer Form Bewegung zu zeigen vermag", und Maßstäbe zur Bewertung des Kunstwerkes aufzeigen, die nun plötzlich sichtbar werden: „Je größer der Künstler war, um so vollkommener drückte er durch Ruhendes Bewegung aus, wie auch der große Mime nur durch Bewegung die zeitlos ruhende Physiognomie der Seele ausdrückt"[4] – ein Maßstab, der auch sehr wohl für das Musikalische gelten kann.

Wenn wir den akustischen Modus nun in die „Skala der Sinne" eingliedern, die sich, wie L. Székély feststellt, von mehr objekt- zu mehr subjektbezogenen

[1] Nicht beim Vibrationssinn.
[2] Versuchsanordnungen bei Weizsäcker, a. a. O., S. 15.
[3] Und damit in gewissem Umfange auch die Theorie der Wahrnehmung.
[4] Weizsäcker, a. a. O., S. 15 und 25.

Empfindungsmaterialien spannt, zeigt sich die ganz eigenartige und bedeutsame Stellung der Gehörswahrnehmung in dieser Skala. An deren einem Ende steht nämlich „das Dasein und Sosein von Dingen, an dem anderen Ende, daß uns so und so zumute ist. . . . Aus dem Gesagten scheint klar hervorzugehen, daß die sinnlichen Erscheinungen zwischen einem gegenständlichen und einem triebhaften Extrem zugeordnet sind".

Über ihre Fähigkeit hinaus, „nicht als Affizierungen eines Körperteils erlebt zu werden", was bei den Tast- und Temperaturerlebnissen der Fall ist, können sich die Hörwahrnehmungen von ihrem Gegenstand lösen, „in den Erlebnisvordergrund treten, selbständig werden und für sich dastehen und beachtet werden, wie z. B. die Musik". Da es sich – mit Hornbostel – bei der Polarität innerhalb der Sinnesmodalitäten „nicht um ein Entweder-Oder, sondern um ein mehr oder minder" handelt, können beim Hören Sinneseindrücke sowohl des gegenstands- wie des ichbezogenen Pols der Skala der Sinne erscheinen.

Nun ist, wie für die moderne Sinnesphysiologie feststeht, „der ganze Wahrnehmungsapparat ein einheitlich funktionierendes System, und es gibt keinen, noch so elementaren oder hohen Prozeß, der sich nicht in dem Gesamtorgan abspielen würde". Wie Székély betont, hat zumal die Gestalttheorie zu dieser Erkenntnis beigetragen[1]. Der Gestaltbegriff selbst freilich gewinnt für die Theorie der Wahrnehmung bei V. v. Weizsäcker eine neue, präzise Fassung, denn „nicht mehr ein unbekanntes Agens wie das ‚Ganze' oder ‚die Gestalt'" formt die Wahrnehmung, sondern „die anscheinend im Nervensystem ganz unbegrenzte Kooperation aller Teile bei jeder Leistung . . .; . . . ein Prinzip der allgemeinen Synaesthesie aller Sinnesgebiete und Teilsinnesgebiete . . . Danach gäbe es eigentlich gar nicht die Sinne, sondern nur eine Sinnlichkeit, einen Sinn"[2]. Diese allgemeine Synaesthesie aber erfordert ausgleichende und verbindende Funktionen zwischen den zusammenwirkenden Sinnen. Nun zeigte sich, „daß die Helligkeit auf verschiedenen Sinnesgebieten nicht nur eine Analogie ist, sondern auf einem, allen Sinnesvorgängen zugrunde liegenden Vorgang beruht"[3]. Die H(elligkeits)-Erregung überträgt sich als einer der intermodalen Partialvorgänge von einem Sinnesgebiet auf andere und beeinflußt diese. So ist für das musikalische Hören nicht nur ein Zusammenwirken der ganzen Sinnlichkeit, sondern auch das Eingreifen intermodaler Vorgänge zu erwarten.

Wenn sich bei den H-Erregungen als körperliche Begleiterscheinungen hormonale Vorgänge feststellen lassen[4], so weist dies auf die Zusammenhänge zwi-

---

[1] L. Székély, *Über den Aufbau der Sinnesfunktionen*, in: Zs. f. Psychol. Bd. 127.

[2] Weizsäcker, *Einleitung zur Physiologie der Sinne*, Hdb. d. norm. u. pathol. Physiol., Bd. XI.

[3] Székély, S. 263. Handschin, a. a. O., S. 408 f., äußert sich zwar kritisch zur Frage der Helligkeiten, möchte aber einen „‚intermodalen', das heißt die verschiedenen Sinnesgebiete überbrückenden Bereich . . . damit nicht abgelehnt haben" (S. 410). Er findet „an ‚Intermodalem' eine Art Polarität".

[4] Székély, S. 259. Dazu kritisch Straus, a. a. O., S. 145.

schen Stoffwechsel, Sekretion und Wahrnehmung hin, die in unserer Betrachtung eine eigentümliche Rolle spielen werden. Vertritt W. Börnstein die – mit Székély – „sehr plausible Auffassung", „daß an der Verarbeitung der Erregungen, wie die Tonusuntersuchungen lehren, der gesamte Muskelapparat mit seinem regen Stoffwechsel beteiligt ist", so ist anzunehmen, „daß die H-Abläufe, die mit ihnen einhergehenden sekretorischen Prozesse und die Tonusvorgänge in einer sehr innigen physiologischen Funktionsbindung miteinander sind". Denn: „Dem wirklichen Sachverhalt nach ist jeder Sinnesvorgang nach dem Ausdruck Börnsteins eine ‚sensorisch-motorische Synergie'"[1].

Damit ist ein objektiv faßbarer, wesentlicher Vorgang erkannt, der die von Pleßner philosophisch entwickelte Theorie der Hörwahrnehmung bestätigt, nach der die Klangwelt uns jene Schicht zeigt, „in der diejenige Art von Verstehen und Motorik liegt, deren Ineinandergreifen durch die Vermittlungsfunktion des akustischen Modus Musizieren möglich macht; die Schicht des Verhaltens und Benehmens". Und von hier aus kann Pleßner dann der Durchbruch zu der Formulierung gelingen: „Musikalität ist nichts anderes als das Vermögen, Herr seines eigenen Mitgenommenseins durch Töne zu sein"[2], – eine Erkenntnis, die für die Musikwissenschaft freilich erst dann Früchte zu tragen vermag, wenn sie die Voraussetzungen des Mitgenommenseins durch Töne kennt.

Aus den Zusammenhängen zwischen Gehör und Motorik gewinnt nun auch das Problem der Bewegung im musikalischen Hören neue Züge. Wenn Hören Wahrnehmen einer Bewegung in der Zeit ist, so kann sich die Bewegung im Hören nur auswirken, wenn ihr Raum zur Verfügung steht. Jede Bewegung erfüllt Raum oder sie durchmißt einen Raum. Es gibt also verschiedene Arten von Bewegung und, worauf wir nun stoßen, auch verschiedene „Formen des Räumlichen"[3]. Die heftig umstrittene Frage, ob der Ton (oder besser: die Musik) Raumcharakter hat, führte wissenschaftlich gesehen deshalb zu der bekannten Verwirrung, weil einerseits jeder weiß, daß die Musik Raumempfinden auslöst, man dieses andererseits zunächst aber auf Assoziationen zurückführen wollte[4]. So verbaute man sich den Zugang zum Problem, und E. Straus hat

[1] Székély, a. a. O., S. 260/1.

[2] H. Plessner, *Zur Anthropologie der Musik*, in: Jb. f. Ästh. u. Kunstwiss., 1951, S. 120. Hier tritt mit dem Begriff des „Verhaltens" der Ansatzpunkt einer Musiksoziologie zutage.

[3] E. Straus, *Die Formen des Räumlichen*, in: Der Nervenarzt, 1930.

[4] Dazu auch E. Straus, *Vom Sinn der Sinne*, vor allem S. 251 ff. Handschin ist in der Frage des Räumlichen äußerst kritisch. Er geht vom Ton aus und betrachtet es als einen „Irrweg", „die Tonhöhe nicht als das konkret Sinnliche zu nehmen . . ., sondern sie zu einer Art ‚Raumpunkt' zu entlebendigen". Er neigt mehr denen zu, „die ‚vorsichtiger' von einer ‚Raumanalogie'" sprechen. Vgl.: *Der Toncharakter*, S. 238, 373 und 406 f. Gerade der Begriff der Analogie erscheint indes gefährlich, und der Ton kann, in die akustische Form des Räumlichen hineingestellt, sehr wohl sein eigenes Leben führen, ja man kann im akustischen Raum als einem Gefäß eine Voraussetzung für das Leben des Tones sehen.

gezeigt, daß ein falscher Begriff vom Raum dieses Mißverständnis verschuldete, denn: der Ton ist zwar nicht „auf eine einzige Raumstelle zu lokalisieren. Dieser Mangel örtlicher Bestimmtheit hat wohl dazu Veranlassung gegeben, dem Akustischen eine ursprünglich räumliche Daseinsweise abzusprechen, was aber überhaupt nicht berechtigt ist“[1]. Zwar betont auch A. Wellek zu den Raumerscheinungen des Tones deren „unmittelbare phänomenale Merkmale der Tonerscheinung“[2], glaubt aber auf Zusammenhänge mit den Organempfindungen schließen zu müssen.

Neben primärer Zeitlichkeit ist also der Hörwahrnehmung primäre Räumlichkeit und primärer Bewegungscharakter zuzuerkennen, und wir dürfen auf die Musik übertragen: Musik ist klingende Bewegung im Zeitraum. Diese gleichberechtigte und sich ergänzende Spannung zwischen Zeit, Bewegung und Raum, die für das Verständnis der Musik[3] und – wie sich zeigen wird – ihre Beziehung zum Leben und geschichtlichen Erleben von größter Bedeutung ist, verschmilzt Innen und Außen, subjektives Gefühl und objektive Gegenstandsbezogenheit des Hörenden zu einer Einheit, an der Eindrücke und Regungen aller Sinne und der ganzen Leiblichkeit sowie – vorsichtig ausgedrückt – deren geistig-seelische Voraussetzungen und Entsprechungen, also der ganze hörende Mensch beteiligt ist. Die überragende Stellung des Hörens in der Grundgestalt des Menschen ist damit in ersten Umrissen sichtbar geworden.

b) Einordnung in den Bauplan des Menschen

Da alle bisher mitgeteilten Angaben über das Wesen der Hörwahrnehmung aus naturwissenschaftlichem Blick stammen, müssen sie bestätigt werden, wenn wir nun die körperliche Anlage zur Hörwahrnehmung betrachten. Dabei gilt es zunächst „Gestalt“ (Anatomie) und „Leistung“ (Physiologie) des hörenden Organismus klar voneinander zu trennen, obwohl beide Prinzipien, die Gestalt als Voraussetzung der Leistung wie die Leistung als betriebene Gestalt[4], sich gegenseitig durchdringen, ja bedingen.

Der „Bauplan“[5] der Körpergestalt des Menschen birgt auch die Möglichkeiten und Grenzen, die unserem Hören gesetzt sind. Die mit J. v. Uexküll[6] „zentrifugale“ organische Gestaltung aller Lebewesen kann, da Form und Be-

[1] Straus, *Die Formen des Räumlichen,* S. 636. K. v. Dürckheims *Untersuchungen zum gelebten Raum* (in: Neue psychol. Studien, VI) führen von hier weiter in die Kulturproblematik.

[2] A. Wellek, *Der Raum in der Musik,* in: Arch. f. d. ges. Psychol., Bd. 91, S. 401.

[3] Die Kulturproblematik des Tonsystems und die Bedingung einer Form bleibe auf dieser Stufe unseres Problems unbeachtet.

[4] Die Begriffe „Form“ (Gestalt) und „Betrieb“ (Leistung) wurden von H. Braus in die – nun funktional aufgefaßte – Anatomie eingeführt; vgl. Braus, *Anatomie des Menschen,* Bd. I, S. 5.

[5] Uexküll, a. a. O., S. 24 f. und öfters.

[6] Auf den wir uns in dieser biologischen Fragestellung stützen.

trieb eng miteinander verwoben sind, nur im Hinblick auf eine zentripetale Leistung sinnvoll sein. Daher müssen wir die Voraussetzungen für das menschliche Hören auf die Körpergestalt des Menschen als Ganzem hin betrachten.

Nun hat sich aber weiter experimentell erwiesen, daß die „blinden Gestaltungspläne" der Einzelsprossen eines Lebenskeimes, mit H. Spemann gesprochen, von einem „Organisator" gesteuert werden, der „einen autonomen aktiven Gestaltungsplan" besitzt[1]. Sinnvoll kann solche Autonomie nur sein, wenn autonome Gestaltungspläne die Form für eine spätere autonome Leistung ausbilden sollen. Daher werden wir die Voraussetzungen für das menschliche Hören auch auf das Besondere, die Autonome im Gesamtorganismus des menschlichen Körpers hin betrachten, denn das biologische Prinzip der „Arbeitsteilung" tritt von Anbeginn dem „Prinzip der Zentralisation als gleichwertig, aber entgegengesetzt gerichtet, zur Seite"[2].

Beim Betrachten der Hör-Anlage vom Ganzen her sehen wir vom Gehörorgan aus Verbindungen zu weiten Teilen und vielen Organen des Gesamtkörpers. Alle diese Verbindungen durchlaufen das Gehirn[3], dessen bedeutungsvollste Aufgaben mit V. v. Weizsäcker „einmal die Sammlung der sinnlichen Eindrücke zu Wahrnehmungen und dann die Lenkung der willkürlichen Bewegung [sind], so daß Handlungen entstehen"[4]. Bedeutungsvoll, daß das Angelegtsein auf die Handlung, den Grundbegriff anthropologischen Denkens[5], schon im Bauplan des Menschen sichtbar wird.

Gelang es W. v. Bechterew, innerhalb des Gesamtsystems der Sinnesorgane direkte Verbindungen zwischen Seh- und Hörstrahlung anatomisch nachzuweisen – worin sich vom Bauplan her das Prinzip der allgemeinen Synaesthesie widerspiegelt[6] –, so sind neben sensorischen Verbindungen der Anatomie auch motorische bekannt, so die optisch-akustische Reflexbahn, Bahnen zu den Extremitäten, zur Genitalsphäre[7]. Daß viele dieser Bahnen vom Gehirn aus

---

[1] Uexküll, a. a. O., S. 37, 38 f.

[2] Vgl. O. Steche, *Arbeitsteilung bei höheren Organismen,* in: Hdb. d. norm. u. pathol. Physiol., Bd. I, Berlin 1925.

[3] Zu den anatomischen Zusammenhängen vgl. die wohl noch heute unübertroffene Darstellung von L. Edinger, *Einführung in die Lehre vom Bau und den Verrichtungen des Nervensystems,* Leipzig 1921, selbst wenn in ihr zutage tritt, daß sie zu einem Zeitpunkt geschrieben ist, als man den Assoziationsbegriff noch als zentraler erachtete als heute.

[4] Weizsäcker, *Über das Nervensystem,* in: Diesseits und jenseits der Medizin, S.39.

[5] Vgl. Gehlen, ferner Rothacker (1. Kapitel).

[6] Neuerdings erweitern Bahnen zwischen den vegetativen Zentren des Mittelhirns und der Großhirnrinde das Bild; vgl. E. Kaila, *Physiologische Grundlagen der Psychologie,* in: Katz, Hdb. d. Psychologie.

[7] Rauber-Kopsch, *Lehrbuch und Atlas der Anatomie des Menschen,* Bd. III, Leipzig 1943, S. 189, 475 ff., ferner H. Rein, *Physiologie des Menschen,* Berlin 1943, S. 356. Da wir H. Husmann (*Der Aufbau der Gehörswahrnehmungen,* AfMw, 1953) eine Zusammenfassung der hier berührten Einzelergebnisse der Anatomie und Physiologie für unser Fach verdanken, darf ich für alle speziellen Fragen auf diese Arbeit verweisen.

gesehen in zwei Richtungen verlaufen: afferent und efferent, erhöht die im Bauplan schlummernden Leistungsmöglichkeiten wesentlich. Bedenken wir noch, daß der Bauplan des menschlichen Organismus auf die Beziehungen zwischen Innen- und Außenwelt des Menschen[1] abgestimmt ist, so rückt das Gehör aus solcher Sicht auch seiner formalen Anlage nach an eine wesentlich zentralere Stelle als bei rein topographisch-anatomischer Betrachtung.

Sehen wir die formale Anlage der Hörsphäre nun als Autonom im Ganzen, dann fällt sofort die scharfe Trennung der einzelnen Autonome innerhalb der Hörsphäre auf, die hier, wie zwischen und innerhalb aller Receptionsorgane, schon anatomisch sichtbar ist. Das Receptionsorgan des Gehörs ist wie die der anderen Sinne ganz eindeutig isoliert, und ihm entsprechen wie bei jedem Sinnesorgan eigene Nervenbahnen, die bis in das Gehirn hinein deutlich voneinander zu unterscheiden sind. Eine solche formale Anlage ist sinnvoll nur im Hinblick auf eine spätere Leistung, die im vorcerebralen Bereich streng autonom und unbeirrbar von anderen Sinnesreizen gedacht ist. Um so bemerkenswerter die Tatsache, daß im organon statoacusticum, wie die medizinische Fachsprache schon betont, zwei Funktionen vereinigt sind. Bei der erwähnten, auch rein anatomisch säuberlichen Trennung der Receptionsorgane voneinander muß dies, auf die spätere Leistung hin betrachtet, einen besonderen Sinn haben. Und noch auf ein zweites sei hingewiesen: von der scharfen Trennung der Receptions- und Leistungsautonome heben sich für den Betrachter des Bauplanes um so eindrucksvoller die unbegrenzten Kombinationsmöglichkeiten innerhalb des Gehirns ab, die das Prinzip der allgemeinen Synaesthesie schon im Bauplan vorbilden und sichtbar machen.

c) Das Hören als zentralster und wichtigster Sinn innerhalb der allgemeinen Synaesthesie

Bestehen vom Bauplan her keine wesentlichen Unklarheiten über die Receptionsorgane und deren Zuleitungen zum Gehirn, die zur Weitergabe der von Uexküll Merkzeichen genannten Sinnesreize angelegt sind, so sind vom Anatomischen, zumal aus der von H. Braus eingeführten „biologischen" Sicht her die auf die noch zu erörternde Leistung der Ordnungszeichen hin im Bauplan vorgebildeten Verbindungen innerhalb des Gehirns schwieriger zu ergründen, aus denen sich das Lokalisationsproblem entwickelt hat. Doch gelangen gerade von dieser Frage her Erkenntnisse, die für die Musikwissenschaft von entscheidender Bedeutung sein dürften. Wie aus den anatomischen Befunden der Untersuchungen Börnsteins über den „Aufbau der Funktionen in der Hör-

[1] Uexküll, *Definition des Lebens und des Organismus*, in: Hdb. d. norm. u. pathol. Physiol., Berlin 1925, Bd. I, S. 9 f.; ferner K. Jaspers, *Allgemeine Psychopathologie*, Heidelberg 1946.

sphäre[1]" hervorgeht, kann von einer Lokalisation der Hörfunktion in bestimmten Gebieten der Großhirnrinde nicht die Rede sein[2]. Auch Ustvedt kommt, von der Pathologie des Gehirns ausgehend, in seiner groß angelegten Studie zu dem Ergebnis, daß „die Forschung durch die lokalisatorische Betrachtungsweise . . . auf Abwege geführt wurde"[3]. Und doch muß die Leistung der Ordnungszeichen, die als Lokal-, Richtungs- und Momentzeichen die aufgenommenen Merkungen verarbeiten und eine geordnete Wahrnehmung überhaupt erst möglich machen, auch im Bauplan bereits vorgezeichnet sein. Sah E. H. Weber schon Mitte des 19. Jahrhunderts im Raumsinn einen „Generalsinn", so erweiterte K. Vierordt diesen Gesichtspunkt des Generalsinnes auch auf den Zeitsinn[4]. Gerade vom Gehörorgan her wird nun die Frage der Ordnungszeichen und Generalsinne anatomisch spruchreif, weil die formale und leistungsmäßige Anlage der Ordnungszeichen nach E. v. Cyon im Ohrlabyrinth als dem „Organ der mathematischen Sinne für Raum und Zeit" zu suchen ist. Von den Forschungen Flourens' ausgehend unterbaute Cyon seine Theorie auf Grund umfangreicher Versuche, eine Theorie, zu derem „genialen Gedanken" sich in neuester Zeit J. v. Uexküll an ganz hervorragender Stelle bekannte[5].

Das hier interessierende und entscheidende Ergebnis war zunächst, „daß die Nervenzentren der Bogengänge . . . bei der Bildung der Raumbegriffe in entscheidender Weise eingreifen müssen"[6], ferner, daß „auch das Organ des Zeitsinnes . . . seinen Sitz im Ohrlabyrinth" hat und schließlich, daß „die räumlichen und zeitlichen Qualitäten des Gehörsinnes dank den Richtungsempfindungen des Bogengangsapparates von viel größerer Bedeutung [sind] als die des Tast- und Sehraumes: diesen Empfindungen verdanken wir unsere Vorstellung oder richtiger den Begriff der Unendlichkeit des Weltenraumes: die Richtung ist ihrem Wesen nach unteilbar und unbegrenzt. Den Ton- oder Schallempfindungen, insofern sie uns die Kenntnis der Zahlen geben[7], verdanken wir

---

[1] Die auf Untersuchungen an Hirnverletzten basieren.

[2] W. Börnstein, *Der Aufbau der Funktionen in der Hörsphäre,* Berlin 1930, S. 123.

[3] H. J. Ustvedt, *Über die Untersuchung der musikalischen Funktionen bei Patienten mit Gehirnleiden, besonders bei Patienten mit Aphasie,* in: Acta medica Scandinavica, Bd. 93, Suppl. 86, Helsingfors 1937, S. 660. Hier S. 7–60 ein geschichtlicher Überblick über die Lokalisationsforschung. Dazu aus psychologischem Gesichtswinkel: J. C. Flugel, *Probleme und Ergebnisse der Psychologie,* Stuttgart 1951, S. 34–39 u. ö.

[4] E. v. Cyon, *Das Ohrlabyrinth als Organ der mathematischen Sinne für Raum und Zeit,* Berlin 1908, S. 392/3.

[5] Uexküll, *Definition des Lebens und des Organismus,* S. 3.

[6] Cyon, a. a. O., S. 161.

[7] Auf diese hochbedeutsamen Zusammenhänge wies jüngst noch Handschin hin: „Die grundsätzliche Entsprechung zwischen dem tonlich Einleuchtenden und dem zahlenmäßig Einleuchtenden . . ., diese Entsprechung zwischen zahlenmäßiger Wirklichkeit und einer psychischen, die auf einer anderen Ebene in Erscheinung tritt, zwischen Objektivem und Subjektivem [Anm.: womit wieder die besondere Stellung des akustischen Modus in der Skala der Sinne in Erscheinung tritt, vgl. oben S. 163, berührt uns wie ein Wunder" (*Der Toncharakter,* S. 112). Und W.

unseren Begriff der Unendlichkeit der Zeit, denn die Zahl ist ihrem Wesen nach unendlich entwickelbar". Daraus ergibt sich: „Der musikalische und der mathematische Sinn sind Verrichtungen desselben Organs"[1].

Cyon gelang es also, der Weber-Vierordtschen Auffassung von den Generalsinnen einen „festen physiologischen Boden"[2] zu verschaffen und darüber hinaus zu der gerade für unser Problem entscheidenden Feststellung zu gelangen, es sei nun unbestreitbar, „daß das Ohr das wichtigste aller unserer Sinnesorgane ist"[3].

Welche Bedeutung diese Feststellung für die Musikwissenschaft und über ihre Grenzen hinaus haben kann, wird deutlich, wenn wir uns eines Wortes erinnern, das K. Vierordt bereits vor etwa hundert Jahren aussprach:

„Sollte eine positive Beantwortung der vieldiskutierten Frage über die Entstehung der Zeitempfindung der Wissenschaft jemals möglich sein, so würde das zu nichts Geringerem führen, als zur Erkenntnis der Natur und Wesenheit der Seele und ihrer Wechselbeziehung zur Nerv- und Muskeltätigkeit[4]; denn die allmähliche Entstehung der Zeitempfindungen und Wahrnehmungen begreifen, heißt nichts anderes, als die Psyche von ihren ersten Regungen an genetisch konstruieren"[5], – eine Problematik, für die der Musik als der Zeit-Kunst ein hoher Erkenntniswert zukäme.

Daß eine derart entscheidende Entdeckung wie die vom Gehör als zentralstem und höchstem Sinn des Menschen weder von der Anatomie noch von der Sinnesphysiologie, noch von der Psychologie und schließlich von der Musikpsychologie – von der allgemeinen Musikwissenschaft selbst ganz zu schweigen – aufgenommen oder entsprechend gewürdigt wurde, kann nur den überraschen, der mit den mechanistisch-naturwissenschaftlichen Tendenzen innerhalb der wissenschaftlichen Entwicklung des 19. Jahrhunderts nicht vertraut ist. Erst in jüngster Zeit beginnt die Otologie selbst, wie etwa Güttich[6], die entscheidende Stellung des Gehöres zu betonen, und es ist bezeichnend, daß man dies an Güttichs Werk besonders gelobt hat[7]. In der Ära des „Trennungsdenkens"[8]

Wiora, *Der tonale Logos*, in: Die Musikforschung, Jg. IV, S. 13, betont dazu: „Wir stehen hier vor einem fundamentalen Prinzip der Musik: Zu ihrem Wesen gehört unbewußte Umsetzung von Zahlenverhältnissen in spezifische Sinnesqualitäten (kurz: Qualifikation von Proportionen)".

[1] Cyon, a. a. O., S. 420 und 423.

[2] Wir haben damit die Grenze zwischen den Prinzipien des Bau- und denen des Leistungsplanes erreicht.

[3] Cyon, a. a. O., S. 425.

[4] Hier sind die Zusammenhänge der sensorisch-motorischen Synergie und des „Gestaltkreises" fast ein Jahrhundert vor ihrer begrifflichen Erfassung vorgebildet.

[5] Zitiert nach Cyon, a. a. O., S. 413/4.

[6] A. Güttich, *Kurzgefaßtes Lehrbuch der Erkrankungen des Ohres* . . ., Stuttgart 1948, S. 1.

[7] Theissing im Zentralblatt f. Hals-, Nasen- und Ohrenheilkunde, 41. Bd. (1951), S. 337.

[8] Siehe Sedlmayr, *Verlust der Mitte.*

in der Wissenschaft des 19. Jahrhunderts hatte bis weit in unsere Zeit hinein gerade in physiologischen Fragen „eigentlich die Deskription . . . den Vorrang“[1]. Als die Biologie und mit ihr Anatomie und Physiologie aber die Wendung zur Betrachtung der Form und des Ganzen hin vollzog, rückten in der Theorie des Lebens und des Organismus etwa bei Uexküll natürlich auch Cyons Forschungen wieder an den ihnen rein wissenschaftlich zustehenden Platz. Cyons Ergebnis vom Ohr als dem wichtigsten aller Sinne ist zudem durch Forschungen aus zum Teil ganz anderem Aspekt heraus bestätigt worden. Es ist vor allem den Forschungen M. Schneiders zu danken, daß wir auf die zentrale Bedeutung des Ohres im Weltbild der Urkulturen aufmerksam gemacht worden sind und daß die Musikwissenschaft daran erinnert wurde, welch bedeutende Stellung dem Gehör als dem einzigen Sinn, dem die Fähigkeit des Verstehens gegeben ist, in der chinesischen Philosophie zukommt.

II. Die Hörwahrnehmung als Lebensfunktion

a) Einordnung in den Leistungsplan des Menschen

Aus dem Bauplan des Organismus ergeben sich nun die Möglichkeiten des Leistungsplanes[2]. Leistung im biologischen Sinn setzt Anstoß und Ziel voraus, liegt gewissermaßen zwischen beiden[3]. Es bedarf also einer Energie, die, ausgelöst, den Anstoß übernimmt, und einer Qualität, die ihn auf ein dem Autonom erreichbares Ziel richtet. Diese Funktionen übernimmt das von der Physiologie auf Muskel- wie Sinneszellen angewandte Prinzip der „spezifischen Energie“[4], das uns wieder mit aller Deutlichkeit auf die unabdingbare Zugehörigkeit einer „Umwelt“ zu jeder Leistung des Organismus hinweist.

Mit Uexküll unterscheiden wir nun innerhalb eines jeden Sinnes zwei Autonome, die sich ergänzen und aufeinander abgestimmt sind: das Merkorgan, das die Reize aufnimmt, und das Wirkorgan, das diese Reize dann weiter verarbeitet[5]. Da aber alle Nervenleitungen zweispurig sind und sich vor allem im Gehirn außerordentlich komplizieren, taucht das Problem auf, die Erregungen sicher und zuverlässig vom Merk- zum Wirkorgan zu leiten. Diese Aufgabe löst die Natur durch die Prinzipien des Tonus, der jeder Ganglienzelle innewohnt. Da er sich auch auf seine Nachbarzellen auswirkt, bildet sich „je nach der Höhe des Tonus in den einzelnen Ganglienzellen . . . ein Tonusgefälle aus, das ausschlaggebend ist für die Richtung der Erregungsleitung in den Nervennetzen“. Das Prinzip des Tonus vermag die Reizschwellen der Zellautonome herauf- und

[1] Buytendijk, a. a. O., S. 14.
[2] Vgl. Uexküll, *Die Lebenslehre.*
[3] Der physikalische Leistungsbegriff liegt auf einer ganz anderen Ebene und beschäftigt uns hier nicht.
[4] Siehe Uexküll, a. a. O., S. 69.
[5] A. a. O., S. 71.

herabzusetzen, und so wird durch die „kunstvolle Abstimmung der Schwellen . . . das ganze Nervensystem zu einem einheitlich arbeitenden Ganzen“[1].

Dieses hochdifferenzierte und im einzelnen tausendfach umschaltbare System ist zunächst jedoch weiter nichts als eine Betriebsmöglichkeit. Soll aus ihr konkrete Leistung erwachsen, so bedarf es dazu höherer Steuerung.

Zunächst faßt die Sinnesphysiologie daher die Gesetzmäßigkeiten der Reflexkombinationen zusammen, in denen Reizort, Reizart und Reizgestalt[2] zusammenwirken und, dank der Bewegungsphantasie[3] auch um fremde Sinnessymbole bereichert, sich im Bereich der Sinnesorgane „Wahrnehmen und Bewegen“ zur Einheit der „Gestaltkreise“[4] verschmelzen. Tritt der Gestaltkreis der einzelnen Wahrnehmung aber in den größeren Zusammenhang einer zielgerichteten Handlung ein, so muß ein neues, in den höchsten Ordnungen des Gesamtorganismus verankertes Prinzip wirksam werden. Uexküll führt für diese Problematik nun einen Begriff ein, der für ihn, mit Blick auf die Welt der Tiere, den Weg zur Klärung der Instinkthandlungen öffnet, für uns aber, die wir auf den Menschen blicken, einen weiteren und neutraleren Sinn zugleich haben soll. Uexküll spricht von „Impulsmelodien“[5]. Sie lösen das Ziel des Leistungsplanes „in eine Reihe von Impulsen auf, die ebenso sinnvoll zusammenhängen wie die Töne einer Melodie“[6].

Wenden wir uns von diesen allgemeinen Prinzipien des Leistungsplanes nun den Zusammenhängen innerhalb der Autonome des Gehörs zu, dem Merk- und Wirkorgan, so sehen wir die auf das Großhirn einwirkenden Sinnesreize als „Merkzeichen“ die „Merkwelt“[7] aufbauen. Aus unserem biologischen Blickwinkel her verlagert sich bei Betrachten der Hörleistung das Augenmerk also von objektiv-naturwissenschaftlicher Messung der vom Receptionsorgan aufgenommenen physikalischen Reize auf die Merkung, jene Leistung, die die Reizung des Receptionsorgans über die Nervenleitung im Merkorgan auslöst.

Soll die Merkwelt dem Menschen als Ganzem dienen, so muß sie einen Inhalt haben und geordnet sein. Daher zerfallen die Merkzeichen in zwei Hauptgruppen: die Inhaltszeichen, die in die verschiedenen „Verwandtschaftskreise“ der einzelnen Sinnesqualitäten gegliedert sind, und die Ordnungszeichen, bei denen wir drei Arten unterscheiden: Lokalzeichen, Richtungszeichen und Momentzeichen[8]. Nun werden die beiden Hauptaufgaben sichtbar, die V. v. Weizsäcker der Sinneslehre als einer biologischen Wissenschaft zuweist: erstens, „den Reiz- und Erregungsprozeß in Beziehung zu setzen mit dem Inhalt unseres Wahr-

[1] A. a. O., S. 77 und 81.

[2] Vgl. Weizsäcker, *Reflexgesetze,* in: Hdb. d. norm. u. pathol. Physiol., Bd. X., S. 37–43.

[3] Dazu Gehlen.

[4] Vgl. Weizsäcker, *Der Gestaltkreis,* Leipzig 1940.

[5] Auf deren Verwandtschaft mit den „Konationen“ im McDougallschen Sinne hinzuweisen ist.

[6] Uexküll, *Die Lebenslehre,* S. 83.

[7] [8] A. a. O., S. 89.

nehmens“[1] – das „Korrelationsproblem“ – und zweitens, da sich „an jedem Ort ... einzelne Qualitäten aller Kreise treffen“ können, „ohne sich zu stören“[2]: „die Inhalte unserer Wahrnehmung zu ordnen und zu bestimmen, sei es unter Benutzung anatomischer, physiologischer, psychologischer, phänomenologischer Gesichtspunkte oder welche immer es seien und tauglich gefunden werden“[3], – das „Ordnungsproblem“. Diese Problemstellung gestattet, den Hebel genau an dem entscheidenden Punkt anzusetzen, an dem jene Verwandlung der akustischen Schwingungen beginnt, die zu der von E. Kurth charakterisierten völligen Verlarvung der in unser Inneres eindringenden Schallreize führt. Diesen „Widerspruch zwischen Sein und Schein“, der sichtbar wird, wenn wir objektive Messungen von außen her und subjektive Sinneswahrnehmung von innen her einander gegenüberstellen, müssen wir mit V. v. Weizsäcker „nicht als Mißstand, sondern als Lebensbedingung“ betrachten[4]. Suchen wir zunächst vom Subjekt her die Grenzen des Hörfeldes abzutasten, so zeigen auch die sogenannten Schwellenwerte von innen betrachtet einen anderen Charakter als von außen her. Der Begriff absoluter Schwellen wird nun sinnlos, denn es zeigt sich, „daß für die Bestimmung solcher Schwellen nicht allein die Eigenschaft der Reize (Intensität, Extensität, Dauer), sondern auch der Zustand, in dem sich die Person befindet, von Bedeutung ist“[5]. Dem Reiz steht also die Erregbarkeit[6] des Subjektes, des Individuums, gegenüber. Bedenken wir noch, „daß ein Zustand des völligen Nichts nicht sicher herzustellen ist, und vielmehr auch bei Abwesenheit äußerer Reize ein ‚innerer‘ Reiz, ein vielleicht dem Ruhestoffwechsel entsprechender dauernder Erregungszustand stets vorliege. Dann würde der Übergang zu einem merklichen äußeren Reiz eine Unterschiedsschwelle bedeuten, eine absolute Schwelle wäre demnach nur die Unterschiedsschwelle beim Übergang von inneren zu äußeren Reizen“[7].

So kann man mit Hering, Freud, Pikler u. a. in jedem Reiz eine Störung sehen, die den Reizschutz durchbricht, und wird jeder Wahrnehmungsakt zur „Bewältigung eines Erregungszuschusses“[8]. Wieder zeigt sich das Zusammenwirken zwischen Innen und Außen, das Weizsäcker mit dem kühnen Wort umriß: „die ‚Welt‘ ist ein Lebewesen“[9]. In die wunderbare Differenzierung dieser Zusammenhänge führt die Problematik der Helligkeiten tiefer hinein. Börnstein konnte „die gesetzmäßige Abhängigkeit ganz entsprechender Tonusverschiebungen der Körpermuskulatur von akustischen Reizen aufzeigen und die

[1] Weizsäcker, Einleitung ..., S. 57.
[2] Uexküll, *Die Lebenslehre*, S. 90.
[3] Weizsäcker, a. a. O., S. 57/8.
[4] Weizsäcker, *Über das Nervensystem*, S. 45.
[5] Weizsäcker, Einleitung ..., S. 14.
[6] Siehe Ph. Broemser, *Erregbarkeit, Reiz- und Erregungsleitung*, in: Hdb. d. norm. u. pathol. Physiol., Bd. I, Berlin 1925.
[7] Weizsäcker, Einleitung ..., S. 14.
[8] Székély, S. 260.
[9] Weizsäcker, *Über das Nervensystem*, S. 46.

Richtung der Tonusverschiebung des H- bzw. D-Prozeß zuordnen. Auf Grund dieser und anderer an pathologischen Fällen gemachten Beobachtungen nimmt Goldstein an, ‚daß die physiologische Funktionsbindung zwischen Seh- und Bewegungsapparat nur ein Teilstück einer viel ausgedehnteren Beziehung bildet, die zum mindesten sämtliche Sinnesapparate mit dem Bewegungsapparat verbindet'"[1].

Aus all dem ergibt sich eindeutig, daß über das Hörfeld – wie auch die übrigen Sinnesfelder – bei seiner stets veränderlichen Leistungsbreite mit den üblichen Angaben des Frequenzbereiches und seiner dynamischen Breite nicht viel gesagt ist. Die optimale Feinheit der Hörleistung mit der Spannweite des Hörfeldes, seiner Engmaschigkeit und der Schwellbreite der Klangstärken ist experimentell weitgehend durchforscht, und die Ergebnisse dieser Forschungen sind leicht zugänglich. Je nach der Meßmethode haben die Forscher dem Gehör die feinste oder eine der Feinheit des Gesichtssinnes ebenbürtige Leistung zugesprochen. Wenn in dieser Frage auch heute noch verschiedene Ansichten zu hören sind, dürfte doch bereits eindeutig feststehen, daß das Gehör die feinsten zeitlichen Reizschwellen aller Sinne hat[2], und noch andere Daten stützen die These, die im Gehör, dem, wie wir sahen, wichtigsten, auch das feinstorganisierteste Sinnesorgan erblickt[3].

Bleibt, die besonderen Voraussetzungen der Hörleistung für das Musikalische abzugrenzen. Die Anlage des Hörfeldes im Bau- und Leistungsplan weist eine an den äußersten Rändern herabgesetzte Leistungsfähigkeit auf, die von der rein biologischen Bedeutung der Sinne her verständlich wird[4]. Das biologisch Wichtigste innerhalb des Hörfeldes ist für den Menschen der Klangbereich der Sprache, und so hat die Leistungsbegrenzung einen durchaus positiven Sinn, da sie von den Rändern her mögliche Störungen ausschaltet. Sind fast alle Tiere nicht in der Lage, Töne oder Klänge hervorzubringen, denn die „Schallreize, die – in der belebten wie in der unbelebten Natur – das ‚akustische Weltbild' absolut beherrschen, sind Geräusche"[5], – so ergibt sich für den sprachbegabten Menschen die Notwendigkeit, Tonhöhen und Tonqualitäten unterscheiden zu können. Die besonderen Verhältnisse der Ränder des Hörfeldes aber öffnen

[1] Székély, S. 260.

[2] Cyon, S. 409. Handschin weist (S. 392) auf die bemerkenswerte Tatsache hin, daß wir „von präziser wahrnehmungsmäßiger Messung ... nicht im Optischen, sondern nur im Akustischen sprechen" können.

[3] Wobei ich mir der Schwierigkeit und Problematik, verschiedene Sinnesleistungen zu vergleichen, bewußt bin; vgl. M. Gildemeister, *Hörschwellen und Hörgrenzen*, in: Hdb. d. norm. u. pathol. Physiol., Bd. XI, wo auch M. Wiens 1888 angestellte Untersuchungen überprüft und bestätigt erscheinen. Dagegen spricht sich für eine weitaus differenziertere Leistungsfähigkeit des Ohres dem Auge gegenüber Güttich, S. 18, aus.

[4] Unsere Fähigkeit, Töne zu hören, als „Luxus" zu bezeichnen, wie es E. Jentsch, *Musik und Nerven*, Wiesbaden 1904, Bd. I, S. 7, tut, ist natürlich unsinnig; vgl. dagegen Cyon, S. 417/8.

[5] Börnstein, S. 18 f.; dort jedoch auch zur Hörwelt der Singvögel.

auch den Zugang zu Köhlers Tonhöhen-Forschungen, deren Hauptergebnis wir mit Börnstein dahin zusammenfassen können, daß das „Wahrnehmen der Tonhöhen . . . an Bedingungen – der Reizdarbietung und des aufnehmenden Individuums – gebunden [ist], die enger sind als die für Hören überhaupt“ [1]. Wenn Tonhöhen nicht gehört werden, bleiben an „akustischen Empfindungsmomenten“ die Helligkeiten übrig. In dreierlei Hinsicht also sind die Helligkeiten von Bedeutung für unsere Frage: innerhalb der allgemeinen Synaesthesie, für das Zustandekommen der sensorisch-motorischen Synergie und für die Abgrenzung des musikalischen Hörens aus dem gesamten Hörfeld des Menschen.

b) Das Eingreifen dreier allgemeiner Faktoren in die Hörleistung

Nun wird jede biologische Leistung noch von drei allgemeinen Faktoren mitbestimmt. Zunächst bedingt sie Aufwand von Kräften und deren Vernutzung, woraus sich die Notwendigkeit ergibt, die Kräfte wieder aufzufüllen. Ferner hat biologische Leistung, wie wir sehen werden, aufbauenden Charakter, wenigstens bis zu einer gewissen Spitze im gesamten Lebensablauf hin. Und schließlich vollzieht sich jede Leistung eines lebenden Subjekts in einer Umwelt, die selbst Wirkkräfte aufweist und daher die Leistung beeinflussen kann.

Der Ausgleich und Wiederaufbau der verbrauchten Energien ist den „Mechanisatoren der Leistung“ [2] zugedacht. Für unsere Fragestellung erweist sich die Ermüdung [3] als besonders bedeutungsvoll und zwar weniger ihr physiologisches Zustandekommen als ihre Funktion im gesamten Leistungsplan. Zunächst ist Ermüdung sinnvoll als Warnsignal dafür, daß die zu voller Leistung erforderlichen Kräfte nicht verfügbar sind. Da Ermüdung aber „nicht allein physiologischer Natur ist, sondern auch im gleichen Maße eine psychologische Ursache hat“ [4], muß zwischen der physiologischen Ermüdung und psychischer Müdigkeit [5] begrifflich auch dann unterschieden werden, wenn sich diese Trennung experimentell freilich auch noch nicht durchführen läßt. Ein Sinnesreiz, also etwa ein Gehörseindruck, kann daher aus zweierlei Gründen nicht zu vollwertiger Erregung [6] führen, nämlich wenn er auf ein durch Ermüdung leistungsbeschränktes oder ein durch Müdigkeit nicht zu voller Leistung bereites Nervensystem stößt, was grundverschiedene Situationen sind. Wichtig ist nun, „daß

[1] Börnstein, S. 37.

[2] Uexküll, *Die Lebenslehre*, 63/4.

[3] Aus dem Schrifttum zur Ermüdung seien hier folgende Titel genannt: *Arbeit und Ermüdung*, Berlin 1927; Bornemann (Hrg.), *Ermüdung. Ihre Erscheinungsformen und Verhütung*, Lüneburg 1953; A. Durig, *Die Theorie der Ermüdung*, in: Atzler, Körper und Arbeit, Hdb. d. Arbeitsphysiologie, Leipzig 1927; M. Offner, *Die geistige Ermüdung*, Berlin 1928; P. Plaut in HdWB. d. med. Psychol., S. 131 f.

[4] Plaut, S. 131.

[5] Vgl. H. Betke, *Arbeit und Ermüdung, Ermüdungsausgleich, Erholung*, in: Arbeit und Ermüdung, Berlin 1927, S. 29/30.

[6] Vgl. Griesbach in: Arbeit und Ermüdung, S. 86/7.

zuerst die komplizierteren und noch wenig geübten, vom Willen mehr abhängigen, der Aufmerksamkeit bedürfenden Tätigkeiten“[1] ermüden, während geübte Tätigkeiten und zumal die sogenannten Automatismen ihr am längsten widerstehen. Da sich aber die Erkenntnis durchsetzte, „daß die Ermüdung zunächst eine Ermüdung des Zentralnervensystems ist“[2], ist belangvoll, daß auch körperliche Arbeit zu einer Ermüdung der höheren und höchsten Funktionen führt, eine Tatsache, von der aus sich im Bereich des musikalischen Hörens einer späteren Musiksoziologie weitreichende Aspekte öffnen werden[3]. Die äußerst geringe Ermüdbarkeit der peripheren Nerven[4] bestätigt zwar deren außerordentliche biologische Bedeutung, ändert andererseits aber nichts an der abgestuften Ermüdbarkeit der zentralen Organe. Wenn sich zeigte, „daß die Feinheit und Exaktheit des Bewegungsablaufs beeinträchtigt wird, wenn irgend ein Teilmechanismus infolge der Ermüdung versagt“[5] – sogenannte Kombinationsstörungen –, so verweist dies wieder auf das hochdifferenzierte Tonusspiel der sensorisch-motorischen Synergie, der „Einheit von Wahrnehmen und Bewegen“ im „Gestaltkreis“, die für die Problematik des musikalischen Hörens von so entscheidender Bedeutung ist.

Bleibt noch zu erwähnen, daß dem Gesetz: je vitaler die Funktion, desto geringer ihre Ermüdbarkeit, unter gewissen Voraussetzungen ein Ausgleich entgegentritt, da nach erfolgter Ermüdung der Ermüdungsrausch deren Auswirkungen für eine gewisse Zeit aufzuhalten und über sie hinwegzutäuschen vermag[6].

An dem mit Uexküll „kritischen Punkt“ zwischen Gestaltungs- und Leistungsperiode[7] ist der Organismus lediglich eine Funktionsmöglichkeit, seine Funktion als eigentlicher Lebensablauf aber beginnt erst dann, wenn er in Lebensbeziehung zu der ihm zugehörigen Umwelt tritt. Nach Abschluß seiner im wesentlichen außer-umweltlichen Gestaltungsperiode muß also der Organismus Schritt um Schritt Kontakt mit seiner Umwelt zu bekommen suchen, um seine Leistungsmöglichkeiten verwirklichen zu können. Diese Kontaktnahme zwischen Organismus und Umwelt ist weitgehend Aufgabe der Sinne, die maßgeblich am Aufbau der sogenannten „historischen Reaktionsbasis“[8] des Organismus beteiligt sind. „Das mit einer historischen Reaktionsbasis be-

---

[1] Offner, S. 6.

[2] E. Sachsenberg, *Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung auf dem Gebiet der Ermüdung . . .*, in: Arbeit und Ermüdung, S. 61.

[3] Diese Zusammenhänge habe ich an Hand der Situation des deutschen Musiklebens der zwanziger Jahre a. a. O. (unveröffentlicht) erörtert.

[4] Vgl. etwa Offner, S. 128.

[5] G. Atzler, *Physiologie der Ermüdung*, in: Arbeit und Ermüdung, S. 6.

[6] Vgl. Offner, S. 6/7. Hier sei wenigstens am Rande noch auf die Untersuchungen hingewiesen, die sich, zumal um die Jahrhundertwende, mit den Zusammenhängen zwischen Hören und Herz- wie Atemtätigkeit befassen. Literaturangaben dazu bei Jentsch, Bd. II, S. 18 ff.

[7] [8] Uexküll, *Die Lebenslehre*, 59 ff., 10 ff.

gabte Nervensystem besitzt zwar . . . ein zeitweilig festgelegtes Gefüge, vermag aber dieses Schritt für Schritt entsprechend den äußeren Einwirkungen zu ändern"[1].

Bemerkenswert, daß die frühesten Reaktionen des Säuglings die auf Hörreize sind – weiterer Beweis der zentralen Stellung des Gehörs im Organismus – und daß jenes auf Hörreize antwortende „Strampeln" wieder auf den innigen Zusammenhang zwischen Wahrnehmen und Bewegen hinweist. Reaktionsbasen aber haben nur da Sinn, wo die Möglichkeit vorgesehen ist, zu lernen. Aber kein Lernen ohne Übung. So krönt das Übungsprinzip den vorausschauenden Plan, der im Organismus liegt. Durch die Übung wird der Kontakt mit der Umwelt differenzierter und schneller hergestellt, da die Reaktionszeiten kürzer werden. Die Leistungsenergie wird dadurch ökonomischer eingesetzt. Freilich legt Übung auch die Reaktionen fest, das „Bewegliche, Ungerichtete, Jugendliche, oft Spielerische"[2] in der Reaktion geht verloren. Schließlich vermag das Übungsprinzip Ermüdung in gewissem Umfange zu kompensieren, ja zu umgehen, da es Leistungen „mit geringerem Kraftaufwand, vielfach unter zunehmender Ausschaltung des Zentralnervensystems"[3] ermöglicht.

Da der Organismus in der Gesamtheit all seiner psychischen und physischen Fähigkeiten erst dann in volle Aktion tritt, wenn er die Verbindung mit seiner Umwelt hergestellt hat und gewissermaßen mit ihr zusammen ein Lebewesen bildet, müssen wir im weiteren Verfolg unserer Frage nun den Standort wechseln, nicht mehr vom körperlichen Zentrum des Organismus aus, sondern zweipolig, im Wechselspiel zwischen Subjekt und Umwelt denken.

Für den Menschen als Kulturwesen bekommt die Problematik der „Einpassung", wie Uexküll diese Vorgänge nennt[4], einen erweiterten Sinn. Da aber die für den Menschen von der Natur entwickelten Leistungsprinzipien überbiologische Auswirkungen haben, ja es aus menschlichem Blick geradezu Sinn unserer biologischen Leistungsmöglichkeiten zu sein scheint, jene überbiologischen Auswirkungen erst zu ermöglichen[5], haben wir damit einen Grenzpunkt der Naturproblematik des musikalischen Hörens erreicht und können die Frage nach seinem Wesen in dieser Richtung nur dann weiter verfolgen, wenn wir konkrete historische Situationen historisch wie psychisch und gesellschaftlich betrachten. Doch ist auf unserer Stufe des Naturproblems noch eine für das musikalische Hören wichtige Fragestellung zu klären, die in ihren Voraussetzungen freilich schon in die Kulturproblematik hinüberreicht: die Frage

---

[1] Uexküll, *Definition . . .*, S. 14.

[2] Buytendijk, *Wesen und Sinn des Spiels*, Berlin 1934, S. 22. Damit beginnt die Spielproblematik in unsere Betrachtung einzugreifen.

[3] Nach Ebbinghaus zitiert bei B. Kern, *Wirkungsformen der Übung*, Münster 1930, S. 45.

[4] Vgl. Uexküll, *Die Einpassung*, in: Hdb. d. norm. u. pathol. Physiol., Bd. I.

[5] Dazu vgl. J. Ortega y Gasset, *Betrachtungen über die Technik*, Stuttgart 1949, vor allem S. 58 ff.

nach den anormalen[1] Hörfeldern. Wie in so vielen Fällen öffnet uns hier die Pathologie den Ausblick auf Zusammenhänge, die sonst verschlossen bleiben, auf der Kulturstufe des musikalischen Hörens aber von großer Bedeutung sein dürften.

Hörschäden treten auf, wenn das Gehörorgan selbst oder an der Hörleistung maßgeblich beteiligte Organe überbelastet oder Belastungen ausgesetzt werden, für die sie gar nicht gedacht sind. Abgesehen von Gehirnerkrankungen wie Tumoren, Entzündungen, Degenerationen und Gefäßprozessen[2] verschiedenster Herkunft treten hier besonders Berufsschäden in Erscheinung[3]. Besonders die Lärmschäden und die durch Einwirkung chemischer Gifte deuten auf gewisse soziale Strukturen innerhalb der Gehörsgeschädigten hin, aus denen sich zwangsläufig auch Strukturen für das Musikalische vom Hören her ergeben[4]. Doch wissen wir „über den wirklichen Umfang der gewerblichen Hörstörungen . . . bisher nichts“ [5] – von den Hörschäden insgesamt ganz zu schweigen –, denn vielen Hörgeschädigten ist ihre Schädigung gar nicht bewußt und, was ebenso wichtig ist, die Messung der Hörschäden erfolgt ja in den bestehenden Unterlagen nach gewerblichen und nicht nach musikalischen Gesichtspunkten[6].

Fragen wir nun, wie sich Hörschäden im Hörfeld auswirken, so müssen wir periphere und zentrale Hörschäden unterscheiden, deren Auswirkungen freilich oft ineinander übergehen. Führen Schädigungen des peripheren Organs vor allem zur Einengung der Ränder des Hörfeldes, erst dann zur Einschränkung der Schwellbreite zwischen laut und leise, so gilt für zentrale Hörschäden das Börnsteinsche „Gesetz der konzentrischen Einengung“. Es besagt: „Bei Verletzung eines Teiles der Hörrinde . . . übernimmt der Rest an Hörrinde die Funktion des Ganzen, aber nach einem bestimmten Prinzip herabgemindert.

---

[1] Zum Begriff des „Normalen“ vgl. Jaspers' *Allgemeine Psychopathologie*, S. 236f.

[2] Auf die hier nicht näher eingegangen werden kann.

[3] Zu diesen Berufsschädigungen vgl.: Beck und Holtzmann, *Lärmarbeit und Ohr*, = Arbeit und Gesundheit, Heft 10, Berlin 1929; O. Glogau, *Die Schädigungen des Gehörs und der Atmung in amerikanischen Fabrikbetrieben*, in: Das österreichische Sanitätswesen, 29. Jg., 1917; O. Mauthner, *Gehörorgan und Beruf*, in: Würzburger Abhandlungen, Bd. XIV, 1914; M. Nadoleczny, *Gehörorgan und Berufswahl*, in: Veröff. d. dtsch. Vereins f. Volkshygiene, Heft 2, 1904; A. Peyser, *Über Berufskrankheiten des Gehörorgans in Sozialhygiene und Sozialversicherung*, in: wie Titel Glogau; O. Voss, *Berufs- (Gewerbe-) Krankheiten des Gehörorgans*, in: wie Titel Glogau. Als psychologische Ergänzung dazu: G. Anton, *Zur Psychologie der Schwerhörigen*, in: Zs. f. Psychol., Bd. 127.

[4] Für diese Zusammenhänge dürften in gewissem Umfange auch die Unterlagen von Sozial- und Krankenversicherungen von Interesse sein. Auf die historische Bedeutung dieser Sachverhalte in unserer modernen technischen Welt und ihre Auswirkung auf die gesellschaftlich betrachtete musikalische Entwicklung der jüngsten Zeit bin ich an anderer Stelle eingegangen.

[5] Peyser, S. 90. Neuere Forschungen zu dieser Problematik, an der sich kaum viel geändert haben dürfte, wurden mir nicht bekannt.

[6] Wie weit die Methoden der modernen Audiometrie hier dienlich sein könnten, ist in diesem Zusammenhang nicht zu erörtern.

Der . . . biologisch wichtigste Tonbereich . . . wird am wenigsten geschädigt"[1]. Entscheidend für die Auswirkung aller Hörschäden aber ist, daß „die Herabsetzung der oberen Tongrenze eine geringere Rolle gegenüber der allgemeinen Beeinträchtigung des Gehöres"[2] spielt. Mit der Einengung des Hörfeldes vollzieht sich nämlich ein Abbau der höchsten Funktionen der Hörsphäre, die Börnstein „akustische Gestaltfunktionen", „Oberfunktionen", nennt, jener typisch menschlichen Erwerbungen des Hörens und Verstehens von Sprache – daher, wieder ein Beweis für den Vorrang des Hörens, die ungleich schwerwiegenderen seelischen Auswirkungen der Taubheit etwa gegenüber der Blindheit[3] – des Hörens von Tonhöhen und Musik, während die „Geräuschfunktionen" als „akustische Grundfunktionen" am längsten erhalten bleiben[4]. Aus all dem spricht deutlich die „Tendenz zur Erhaltung des biologisch wichtigsten Organsystems"[5], das auch von Weizsäcker betonte Prinzip: „Wir sind physiologisch unfähig, Fragment zu werden"[6].

III. Die Begegnung des Hörenden mit der Musik im Hör-Spiel

a) Zum Aufbau der musikalischen Hörwelt

Nachdem wir die rein lebenswissenschaftlichen Voraussetzungen des Hörens umrissen haben, wenden wir uns nun am äußersten Rande der Naturproblematik dem Aufbau der musikalischen Hörwelt als einem Lebensproblem zu. Um das Hören zum Musikalischen überhaupt in Beziehung setzen zu können, müssen wir zunächst die Hörleistung als Funktion in den Zeitraum projizieren, da jede Form von Musik nur als Zeitablauf realisier- und aufnehmbar ist. In einem psychischen Zeitraum natürlich[7]. Nun geht es beim musikalischen Hören darum, in einem seelischen Zeitraum Gestalten wahrzunehmen. Wie ist dies aber möglich, wenn diese Gestaltqualitäten nicht dem wahrnehmenden Subjekt in irgendeiner Weise im voraus bekannt sind ? Damit berühren wir den berühmten Streit zwischen Nativisten und Empiristen, der aus unserer anthropologischen Sicht her freilich einen neuen und, wie man vielleicht sagen darf, fruchtbareren Akzent bekommt. Köhler hat überzeugend dargelegt, daß das „Gestaltproblem in der Wahrnehmung . . . eine empiristische Reduktion nicht zuläßt"[8]. Scheler wies auf die körperliche Anlagebedingtheit der „Raumzeit-

---

[1] Börnstein, S. 120.
[2] Beck-Holtzmann, S. 15.
[3] Vgl. dazu G. Anton.
[4] Vgl. Börnstein, S. 51 ff., 120 ff.
[5] A. a. O., S. 120.
[6] Zitiert nach Börnstein, S. 109.
[7] Das Problem der „psychischen Zeit", das für die Musikwissenschaft von großer Wichtigkeit sein dürfte, kann hier nicht erörtert werden.
[8] Zitiert nach Scheler, *Erkenntnis und Arbeit*, S. 378.

gestalten" aller Sinnesqualitäten hin[1], und so verschiebt sich das Nativismus-Empirismus-Problem von der meist unfruchtbaren Entweder-Oder-These zu jener eines Zusammenwirkens.

Zu ergründen wäre also, wie weit die Wirksamkeit der „vorgegebenen Gestalten"[2] reicht. Es hieße, die Grenze zwischen Anlage und psychisch-sozial bedingter Entwicklung abzustecken. Nun hat Scheler darauf hingewiesen, daß „die schon gegebene Gestalterfahrung einen und zwar sehr mächtigen Einfluß auf fernere Gestalterfahrung" hat. Nach Scheler pflegt sich „Gestalterfahrung wie Erfahrung von Seinsform überhaupt . . . zu ‚funktionalisieren' und bestimmt dann weitgehend fernerhin mögliche Gestalterfahrung. . . . Diese ‚Erfahrung' erklärt nicht die Gestaltperzeption überhaupt, sondern sie vermag nur kompliziertere Gestaltperzeptionen auf einfache Gesetze der Gestaltung zurückzuführen – und zwar auf Gesetze, die dem physikalischen und psychologischen Gebiete von vorneherein gemeinsam, das heißt echt ontologischer Natur sind"[3]. Hieraus ergibt sich für Scheler zunächst, daß Gestalterfahrung mit „Anpassung"[4] nicht erklärt werden kann. Darüber hinaus aber wird sichtbar, daß Wahrnehmung „ein Dissoziationsvorgang, kein Assoziationsvorgang"[5] ist, der zustande kommt, wenn „vorgegebene Bilder" durch Umweltreize angeregt werden. Oder, wie Jaensch die sich entwickelnde Verfeinerung der Wahrnehmung charakterisierte: „Die Elemente, soweit sie in dem gemeinten Sinne überhaupt aufweisbar sind, gehen weit mehr aus dem Zerfall einer konkreten Ganzheit hervor, als daß umgekehrt diese Ganzheit durch Zusammenfügung originärer Elemente entstünde"[6]. Je feiner dank der Dissoziationsmöglichkeiten die Reaktion auf die gegenwärtigen Umweltreize wird, desto mehr wächst auch die Gefahr, daß die Gestaltwahrnehmung zerfließt. Auf einer bestimmten Stufe des Kontaktes zwischen Innen- und Außenwelt greift daher das Prinzip der „Hemmung" ein, die bewirkt, daß die Eindrücke nicht unmittelbar auf die Motorik überzuspringen brauchen und in Bewegungsphantasie verwandelt werden können[7]. Reagiert der Säugling auf jeden Tonreiz noch mit Bewegung des ganzen Körpers, das Kind schon in differenzierterer und gehemmterer Weise, so der Erwachsene meist nur mit „innerer", unsichtbarer und nach außen hin gehemmter Bewegung.

Beim Erörtern der Prinzipien der Gestalterfahrung aber greift ein übergeordneter Faktor in unsere Problematik ein, eine – ganz neutral gesprochen – unbekannte treibende Kraft des seelischen und Lebens-Geschehens. Sowie

---

[1] [2] A. a. O., S. 372 und 378/9. Zum Begriff der „Raumzeitgestalten" auch Uexküll, *Die Lebenslehre.*

[3] Scheler, a. a. O., S. 378.

[4] Wohl zu unterscheiden von „Einpassung" im Uexküllschen Sinne.

[5] Scheler, a. a. O., S. 412.

[6] Zitiert nach Scheler, S. 413.

[7] Zur „Hemmung", dort auch mit kulturphilosophischem Akzent, Scheler, S. 435 ff.; vgl. dazu auch Gehlen, ebenso zur Bewegungsphantasie.

eingesehen ist, daß der Mensch die Wahrnehmung selbst mitgestaltet und diese, wie Scheler betont, an entscheidender Stelle der Erkenntnistheorie steht[1], muß man nach den zentral steuernden Kräften der Wahrnehmung fragen. Der Begriff Trieb schillert in vielen Farben und ist in mancher Augen vorbelastet. Sprechen wir lieber mit Scheler ganz allgemein von einem Drang im Lebendigen, nur um das dynamische Prinzip auszudrücken, das uns in der Diskussion der Wahrnehmung in Begriffen wie Dissoziation, Hemmung, eigene Gestaltung der Reize schon mehrmals begegnete. Kann ich mich auch nicht in die Polemik um die einzelnen Schattierungen der Begriffe Trieb und Drang einlassen, so bleibt festzustellen, daß in den verschiedensten Richtungen der Psychologie und der Lebenswissenschaften Einmütigkeit darüber herrscht, daß man nur mit einer dynamischen Psychologie und Wissenschaft vom Leben den dynamischen Kräften des Lebens gerecht werden kann[2].

Aus der Steuerung der Antriebskräfte des Menschen heraus entfaltet sich also zwischen den Polen der vorgegebenen Anlage, der Gestalterfahrung, von Dissoziation und Hemmung das Seelen- und Handlungsgefüge[3] der einzelnen Persönlichkeit, in dessen sich entwickelnde wie wandelbare Strebungen und Gesinnungen[4] auch das Hörfeld eingebettet ist. Damit aber haben wir den Grenzpunkt zwischen der dem musikalischen Hören zugrundeliegenden Naturproblematik und seiner Kulturproblematik erreicht, denn jenseits der Naturproblematik gibt es kein Hörfeld mehr sondern nur noch die Hörwelt der individuellen Persönlichkeit, die aus den natürlichen Gegebenheiten und Möglichkeiten des Hörfeldes auswählt und damit ein Neues schafft: die musikalische Hörwelt des in eine historische Situation gestellten Menschen.

b) Einführung des Spiel-Begriffes in unsere Problematik

Zwischen den von den Antriebskräften des Menschen gesteuerten Polen der vorgegebenen Anlage, der Gestalterfahrung, der Dissoziation und der Hemmung liegt als höchste Organisationsform des menschlichen Hörfeldes und dessen Bekrönung das Spielfeld der musikalischen Wahrnehmung. Bewußt sage ich Spielfeld, denn das Problem, das nun noch aus rein biologischer Sicht für die musikalische Wahrnehmung als Ablauf, als Vorgang auftaucht, ist das

---

[1] Vgl. die Beweisführung in: *Erkenntnis und Arbeit.*

[2] Sowohl die verschiedenen Richtungen der Psychoanalyse, der Gestaltpsychologie wie die „hormische" Psychologie Mc Dougalls gehen von dynamischen Prinzipien aus. Vgl. auch Buytendijk, *Über das Verstehen der Lebenserscheinungen,* S. 20 ff., 30, der die Bedeutung „lebenswissenschaftlicher Grundlegung" auch für psychologische und soziologische Zusammenhänge betont.

[3] Vgl. dazu Mc Dougall, *Aufbaukräfte der Seele,* Stuttgart 1947.

[4] Auch dazu Mc Dougall. Wie Gesinnungen und Strebungen das musikalische Hören mitformen, läßt sich leicht an den Beispielen ersehen, die H. Besseler, *Grundfragen des musikalischen Hörens* im Peters-Jahrbuch für 1925, für verschiedene Formen des musikalischen Hörens gibt.

des Spiels. Es erweist sich nämlich, daß musikalisches Hören ein Spielen zwischen Gehörreizen und dem gesamten Bereich an Gestalterfahrung aus der Wahrnehmungswelt und der Motorik des Wahrnehmenden ist. Wieder begegnen wir also der allgemeinen Synaesthesie und den Gesetzen des Gestaltkreises – nun auf der für das Gehör höchsten Organisationsstufe der musikalischen Wahrnehmung.

Das entscheidende Merkmal des Spieles in bio-psychologischer Hinsicht ist der ihm eigentümliche Bewegungscharakter. Über die Zusammenhänge zwischen Spiel und Bewegung verdanken wir Buytendijk eine umfassende Studie. Davon ausgehend, daß das Spiel „aus dem Leben selbst" kommt, soll es mit Buytendijk „mehr noch wie der Psychologe . . . der Biologe sein, der berufen ist, diesen wunderbaren Vorgang zu deuten"[1]. Daher setzt Buytendijk – ähnlich wie es hier für das musikalische Hören geschah – bei den Lebensvoraussetzungen des Spiels an, deren wesentlichste die Bewegung ist. Da das Problem der Bewegung bereits als ein Hauptfaktor der Struktur musikalischen Hörens erkannt ist, müssen also zwischen Hören und Spiel entscheidende Berührungspunkte zu erwarten sein. Buytendijk ging von der „jugendlichen" Bewegung aus, also jenem Stadium, in dem die Bewegungsmöglichkeiten noch sämtlich offen liegen, und erkannte in der „Ungerichtetheit" der Bewegung und dem „Bewegungsdrang" zwei Hauptmerkmale des Jugendlichen, das – wohlgemerkt – nicht an ein bestimmtes Lebensalter gebunden zu sein braucht[2]. Nun ist es „unverkennbar, daß alle Spiele durch Bewegungen ausgeführt werden und diese nicht nur Mittel sind, sondern wesentlicher Bestandteil der Spielaktivität"[3]. Um „spielerisch"[4] sein zu können, müssen diese Bewegungen leicht, aber auch weitgehend unberechenbar[5] sein, was nur im Zeitraum möglich ist. In neuem Zusammenhang begegnen wir nun wieder dem Prinzip der Hemmung, denn jede Fixierung von Bewegung wirkt spielhemmend[6]. Schon im Kinderspiel tritt durch „fixierende Vorgänge" ein „Funktionswandel" ein und „eine dieser Wandlungen stellt der Übergang von Spiel in Sport dar"[7]. Und noch eins: die Hemmung wirkt sich auch im Spiel dahin aus, daß sie echte Körperbewegungen in „virtuelle Bewegung" umformt[8]. Damit haben wir bereits den Berührungspunkt zwischen Spiel und Wahrnehmung erreicht. Wie

---

[1] [2] [3] Buytendijk, *Wesen und Sinn des Spiels,* S. 11, 24, 62.

[4] Zur „Konzeption des Spielbegriffs und die Ausdrücke für ihn in der Sprache": J. Huizinga, *Homo ludens,* Köln (o. J.), S. 45–74, und Buytendijk, *Spiel,* 18–21.

[5] Was im Spiel des Musikhörens mit dem „Voraushörbaren" eine eigenartige Verbindung eingeht, vgl. Plessner, *Zur Anthropologie . . .,* S. 117/8.

[6] Eine Tatsache, die sich in der Kulturproblematik des musikalischen Hörens als sozialpsychologisch äußerst bedeutsam erweisen wird.

[7] Buytendijk, *Spiel,* S. 48. Auch hier zeichnen sich Konturen der Kulturproblematik ab.

[8] Zur virtuellen Bewegung, der neben dem Prinzip der „Spannung" – wohl unbewußten – Grundlage der Kurthschen Musikpsychologie, die hier freilich aus einem anderen Gesichtswinkel erscheint, vgl. Buytendijk, *Spiel,* S. 62.

Buytendijk betont – und nach unserer Diskussion ist dies ohne weiteres klar – sind die „verschiedenen Sinne . . . in Hinsicht auf das Spielen nicht gleichwertig und besitzen auch eine verschiedene Beziehung zu der Motorik der Bewegung des eigenen Körpers. . . . Das Gehörte ⟨aber⟩ löst . . . nicht alleinBewegungen (reale und virtuelle) aus, sondern bildet sich auch in dieser Einheit von Empfindung und Bewegung[1] eine dynamische Zeitgestalt, welche ebenfalls nicht von vorneherein zu einer Abgeschlossenheit neigt“[2]. Und im Anschluß an Pleßners „Einheit der Sinne“ gelangt Buytendijk dann dahin, „eine Konformität zwischen Musikerlebnis und vitaler Dynamik anzunehmen, welche sich . . . besonders deutlich im Musikspielen demonstriert“[3]. Jegliche Bewegung aber nimmt im Spiel einen ganz eigenartigen Charakter an, der in der Beziehung zwischen Musik und Tanz sichtbar wird. E. Straus unterschied Bewegung „durch den Raum“ und tänzerische Bewegung „im Raum“[4]. Bewegung durch den Raum setzt primäre Zielstrebigkeit voraus, also gerade das, was dem Spiel seinen Spielcharakter nimmt. Bewegung im Raum, im Spielfeld dagegen schafft die Sphäre des Spiels und auch des musikalischen Hörens. Und noch auf ein zweites wies Straus hin: daß es bei jedem Erlebnis grundsätzlich zwei Arten von Empfinden gibt: das Pathische und das Gnostische, das Ergriffenwerden und das Ergreifen. Im Spielfeld des musikalischen Hörens aber ist Gnōsis nur durch Páthos möglich, vielleicht die höchste Form des Ergriffenwerdens, denn wir vermögen auch ergriffen zu werden, ohne darüber zur Gnōsis, zum Begreifen, zu gelangen[5].

c) Das musikalische Hören als Hör-Spiel

Wenn wir nun unsere Betrachtung über die Voraussetzungen musikalischen Hörens als eines Spieles von und mit klingender Bewegung im Zeitraum damit beschließen, daß wir das Spielfeld dieses Spieles und seinen Ablauf als etwas noch durchaus Naturgegebenes und noch nicht durch die Züge einer Kultursituation näher Bestimmtes betrachten, nehmen wir methodisch gesehen einen Stellungswechsel vor. Stand bisher die Grundgestalt Mensch und deren Voraussetzungen für das Musikalische im Mittelpunkt, so wenden wir jetzt unseren

---

[1] Hier führt Buytendijk also vor der Formulierung des Weizsäckerschen Begriffes vom „Gestaltkreis“ diesen Begriff praktisch in seine Analyse ein.

[2] [3] Buytendijk, *Spiel*, S. 60 und 130.

[4] Straus, *Formen des Räumlichen*, S. 647.

[5] A. a. O., S. 639 ff. Nur aus diesen Voraussetzungen heraus ist der alte Streit, ob sich Musik an das Gefühl oder den Verstand wendet, möglich. Die Enge eines Entweder-Oder in dieser Frage wird deutlich. Wenn man häufiger dazu neigt, die Musik als Gefühlskunst zu betrachten, so, weil die gefühlsmäßigen Zusammenhänge offener liegen als die erkenntnismäßigen. Und noch eine zweite wichtige Beziehung klingt hier schon an, die der Musik zum Theologischen. Vgl. dazu: E. Schlink, *Zum theologischen Problem der Musik*, Tübingen 1945.

Blick auf das Spiel zwischen dem hörenden Menschen und der Musik[1], denn: „Spielen ist . . . nicht nur, daß einer mit etwas spielt, sondern auch, daß etwas mit dem Spieler spielt"[2], also etwas Zweiseitiges.

Zwei Fragen ergeben sich nun. Zunächst die nach dem, was die Musik beim Spielpartner Mensch voraussetzt, und dann: was der Mensch in diesem Spiel von der Musik erwartet.

Da das Spiel zwischen Musik und hörendem Menschen eine Raum-Zeit-Gestalt hat, können wir ihm – vergleichsweise[3] – Vierdimensionalität zuerkennen und wollen diesen vierdimensionalen Zeit-Raum des Hör-Spieles stufenweise aufbauen.

Sehen wir im Musikhören ein Spiel von und mit klingender Bewegung, dann müssen beide Partner in diesem Spiel voneinander zunächst gegenseitige Bewegbarkeit und – wie noch darzustellen sein wird – annähernd gleiche Beweglichkeit fordern. Der hörende Spielpartner muß also den Gang der musikalischen Bewegung mitvollziehen und sich in eigener Führung des Spieles auf ihn einstellen können. Da dies beim Hör-Spieler an ganz bestimmte physiologisch-psychologische Voraussetzungen gebunden ist, kann ein wirkliches Hör-Spiel nur zwischen Musik und Hörer ungefähr gleicher Bewegungserfahrung[4] und gleichen Bewegungswillens zustande kommen. Jede Musik hat ihr eigenes Bewegungsfeld von räumlicher Ausdehnung, das unzählige Bewegungsmöglichkeiten in sich birgt und zugleich ein Spannungsfeld ist mit den äußeren Grenzen möglicher klanglicher wie dynamischer Schattierungen. Dem hörenden Menschen seinerseits steht innerhalb seiner Hörwelt ein bestimmtes Hörfeld zu Gebote. Aber wie weit ist es im Einzelfalle für Bewegungsvorgänge erschlossen, was aus Bewegungsanlage, vitaler und Bewegungs-Erfahrung bestimmt ist? Auch hier gilt es die äußersten Grenzen von der Spannung innerhalb des Feldes zu unterscheiden[5].

Ordnen wir den drei Dimensionen des Spielfeldes nun die vierte der Spieldauer zu, denn das Spielfeld als Bewegungsfeld ist erst als Zeitraum überhaupt zu verwirklichen. Es muß überschaubar – für den Partner – und überschaut – vom Spieler her sein. Dieses Formproblem des Spieles, denn darum handelt es sich jetzt, besteht für beide Spielpartner: für die Musik wie für den hörenden Menschen. Können wir das Form-Inhalt-Problem der Musik, selbst wenn es nun neue Akzente bekäme, hier beiseite lassen, so müssen wir uns für diese Frage aber dem hörenden Menschen zuwenden. Die schon eingangs erwähnte Eigenart jeglicher Wahrnehmung: objektiv nicht gleichzeitige Erscheinungen zu Bewegungszügen und gar Zustandssymbolen zusammenfassen zu können, ist auch

[1] Auch auf das schöpferische Hören nach „Innen" bezogen.
[2] Buytendijk, *Spiel*, S. 117.
[3] Vgl. dazu Wellek, *Der Raum in der Musik*, S. 414.
[4] Von hier aus ergibt sich ein Zugang zur theoretischen Erfassung der Interpretation.
[5] Ansatz zur soziologischen Diskussion.

eine Grundvoraussetzung jeden Spieles mit Musik. Das Verfolgen von Bewegungszusammenhängen in einem Zeitraum, von Zusammenhängen, die – was echt spielerisch ist – auch in der Musik im Ablauf zunächst ins Ungewisse führen[1], erfordert eine seelische wie auch rein physische Spannkraft, die über die Dauer des Hör-Spieles anhält. Psychisch ist sie an die „Begeisterung" gebunden, mit der der Hör-Spieler an das Spiel herangeht, sich von ihm erfassen läßt, es erstrebt und durchhält. Diese „Strebung" ist tief im Seelengefüge und in den „Gesinnungen" des Hör-Spielers verankert und löst eine ganze „Tätigkeitskette" aus, die wir mit Mc Dougall als „Konation" oder auch als „konative Einheit" bezeichnen können[2]. Physisch gesehen ist die Spannkraft des hörenden Spielpartners vor allem an seine körperliche und da besonders die augenblickliche Verfassung gebunden. Zumal Ermüdung vermag spielhemmend zu wirken, da sie höhere geistige Funktionen ausschaltet oder verlangsamt und, wie wir sahen, dem Wechselspiel zwischen Wahrnehmen und innerer Motorik seine Brillanz wie seine Präzision zu nehmen vermag. Freilich gibt es auch eine Form der Ermüdung, die zum Spielen führt. Sie ist nicht „Erschöpfung, sondern Sättigung, Spannung oder Antriebsschwäche. Und dann bringt das Spielen tatsächliche Erholung, erneute Tonus- und Arbeitsbereitschaft"[3]. Wer die differenzierten Voraussetzungen des Hör-Spieles betrachtet, sieht bald, daß es vom Hörer eine hohe, wenn auch oft unbewußte Kunst erfordert. Das ideale Hör-Spiel wird selten zustandekommen, aber wir müssen nach den Kennzeichen dieses vollendeten Spieles fragen und ein Blick auf mißlungene Formen des Hör-Spieles wird uns den Weg erleichtern können.

Spielfeld und Spieldauer sind für beide Partner abgesteckt, doch müssen die zu jedem Spiel gehörenden Spielregeln – wenn auch nur intuitiv – beiden Partnern vertraut sein, denn zum echten Spiel gehört nicht nur das Moment des Ungewissen, sondern auch formal bestimmte Begrenztheit[4]. Aus der Fülle[5] der Möglichkeiten innerhalb des begrenzten Spiel-Zeit-Raumes ergibt sich das Form-Inhalt-Problem des Spieles. Steht nun ein Hör-Spieler als Spielpartner einer Musik gegenüber, deren Bewegungs- und Spannungsspiel er aus seiner Bewegungsanlage wie -erfahrung nicht nach- oder mitvollziehen kann, so wird sich diese Musik über gewisse Strecken außerhalb der Wahrnehmungswelt des zum Mitspielen aufgeforderten Hörers abspielen. Es kann also im äußersten Falle ein Hörer einem Spielgeschehen gegenüberstehen, das ihm aus rein psycho- wie physiologischen Gründen unverständlich sein muß. Wenn der Hörende ehrlich ist, wird er sagen, solche Musik sei „langweilig", eine Musik

---

[1] Zur Problematik des „Ungewissen" in der Musik: Plessner, *Zur Anthropologie* . . ., S. 117 f.

[2] Vgl. McDougall, *Aufbaukräfte der Seele.*

[3] [4] Siehe Buytendijk, *Spiel,* S. 156 und 119 u. ö.

[5] Zur Bedeutung des Guardinischen Begriffes der „Fülle" für das Wesen des Spiels: Buytendijk, *Spiel,* S. 26.

also, die dem Hörenden in jeder Hinsicht weit überlegen sein kann und für andere Hörer durchaus nicht langweilig zu sein braucht[1].

Ein anderer Faktor des echten Spieles hinwieder weist uns auf eine zweite Möglichkeit des gestörten Spieles hin: die Sphäre des Geheimnisvollen, dem Alltäglichen Entrückten, in der sich echtes Spiel abspielt[2]. Gerade in diesem Punkte ist die Stellung der Musik ganz einzigartig, denn das Medium des Tones ist von diesem Zauber des Geheimnisvollen, des Entrückten, von allen Sinnesqualitäten am stärksten umgeben, ergibt erst das ungewisse Element, die Möglichkeit des Spielens mit dem hörenden Partner – im Gegensatz etwa zum rein begrifflich verwandten Wort[3] – ungeachtet des tiefen Zusammenhanges zwischen Ton und alltäglicher Wirklichkeit aus Bewegungs- und vitaler Erfahrung heraus, der der Musik einen, wenn auch pathischen Erkenntnischarakter verleiht.

Führt nun die Begegnung zwischen dem Hörpartner und einer Musik, die dessen Spielfeld weit hinter sich läßt, zu einem letztlich für den Hörer unbefriedigenden, langweiligen Spiel, so taucht eine andere Komplikation auf, wenn der Hör-Spieler einer Musik gegenübersteht, deren Spielfeld ihm so begrenzt erscheint, daß das Spiel das Moment des Unberechenbaren und vor allem des Geheimnisvollen verliert. Wieder wird ein unbefriedigendes Hör-Spiel zustandekommen, es kann wieder langweilig sein, aber nun in einem anderen Sinne: fehlt dem Spielpartner Musik für den Hörenden allzusehr das Ungewisse, das Unerwartete und Geheimnisvolle des Spiels, ist das gebotene Spiel zu offen, zu überschaubar, fehlt ihm die ersehnte Beweglichkeit und Spannung, so scheitert das Hör-Spiel an einer Überlegenheit oder wenigstens einem Überlegenheitsgefühl des Hörenden, der das Gebotene dann als „banal" empfindet. Wie so häufig bestätigt die Psychologie der Sprache den Zusammenhang: französisch „banal" bedeutet „alltäglich, abgedroschen", bezeichnet also gerade das, was die Spielatmosphäre unmöglich macht, denn das Spiel führt ja aus dem Alltäglichen, Abgedroschenen, also immer wieder Wiederholten, Fixierten, hinaus in eine neue Welt des Ungewissen und Geheimnisvollen, dem Alltäglichen Entrückten.

Ein ideales Hör-Spiel kann demnach nur da zustandekommen, wo sich in Musik und Hör-Spieler zwei Partner begegnen, deren Spielwelten sich in irgendeiner Weise decken. Denn es ist eine unabdingbare Voraussetzung für das Gelingen eines ausgereiften, vollendeten Spieles, daß sich zwei gleichwertige Spielpartner gegenüberstehen. Und noch eines ist wesentlich: die Atmosphäre, in der sich das Spiel abspielt. Echtes Spiel vermag sich nur in Muße[4] zu entfalten,

[1] Wenn dafür rational oft andere Gründe angegeben werden, gehört das auf eine andere Ebene, etwa die des Vorurteils.

[2] Siehe Buytendijk, *Spiel*, S. 129 ff.

[3] Übergänge finden wir etwa in der Lyrik.

[4] Vgl. J. Pieper, *Muße und Kult*, München 1946. Der Begriff echten Spieles verbindet die Musik auch mit der Theologie. E. Schlink, *Zum theologischen Problem*

freilich kann die suggestive Macht des Spielpartners, hier also der Musik, so groß sein, daß sie den Hörer erst zur Muße bringt – vielleicht das Schönste, was man über die Rolle der Musik in unserem Leben sagen kann.

Ausblick auf die Kultur- und erkenntnistheoretische Problematik des musikalischen Hörens

Wir haben die Naturproblematik des musikalischen Hörens von ihrem Keim im akustischen Modus bis zu ihrem Spielcharakter hin verfolgt und damit die Grenze erreicht, hinter der musikalisches Hören zum Kulturproblem wird. Weil die von der Natur des Menschen her bedingten Voraussetzungen und Gesetzmäßigkeiten des Hörens hier nicht als objektiv-naturwissenschaftlich-topographisches Thema isoliert, sondern als lebenswissenschaftliche Grundschicht erfaßt wurden, aus der sich die Kulturproblematik des musikalischen Hörens und letztlich des Musikalischen überhaupt durch Eingreifen der Kulturfaktoren erst entfaltet, erstreckt sich die Gültigkeit der gewonnenen Prinzipien und Gesetzmäßigkeiten über diese Grundschicht hinaus auf den gesamten Bereich musikwissenschaftlichen Denkens. Wie die Natur- für die Kulturproblematik fruchtbar wird, ja sich gewisse Kulturzusammenhänge nur aus dem Zusammenwirken von Natur- und Kulturfaktoren klären lassen, habe ich gerade im Hinblick auf musiksoziologische Fragen mehrmals angedeutet. Die aus solcher anthropologischer Sicht gewonnenen musiksoziologischen Kategorien aber werden auch auf die Prinzipien der Musikgeschichte ihre Auswirkung haben und hinter deren Methode an wichtigen Punkten Fragezeichen setzen[1].

Dürften im historischen Bereich der Musikwissenschaft Auseinandersetzungen um diese Fragen unvermeidlich sein, so erschließt sich von der lebenswissenschaftlichen Grundschicht des musikalischen Hörens der Zugang zu einem weiteren Problemkreis, der wenigstens für die Musikwissenschaft noch jungfräulicher Boden ist. Ich denke an die erkenntnistheoretische Problematik des Hörens, der sich die Musikwissenschaft auf die Dauer nicht wird verschließen können. Will unser Fach sich mit den Vorstößen etwa Pleßners[2] und Straus'

---

der Musik, S. 9, 16 u. ö., faßt die „Momente der Ordnung und der Freiheit" im „Begriff des Spieles" zusammen. Die Musik bedeutet „den eigenartigen Versuch einer Entweltlichung in spielender Anerkennung des Gesetzes" (S. 17/8). Den Begriff des Spiels führt K. Barth, *Die protestantische Theologie im 19. Jahrhundert,* Zürich 1947, zudem für die Musik gerade des 18. Jahrhunderts ein (vgl. dort S. 49, 51/2 u. ö.) und betont: „Mit . . . welcher Hingabe hat diese Zeit zu musizieren – und was vielleicht . . . noch bezeichnender ist – Musik zu hören gewußt" (S. 49/50). Es zeigt sich also, daß von unserer Diskussion, wie erstrebt, der Zugang in historische Situationen, in die Kulturproblematik des musikalischen Hörens möglich ist.

[1] Vgl. dazu H. Reinold, *Zur Bedeutung musiksoziologischen Denkens für die Musikgeschichte,* in: Festgabe Fellerer, Köln 1952 (maschinenschriftl.).

[2] Zumal Plessners *Einheit der Sinne,* Bonn 1923.

auseinandersetzen, hat dies erst dann Sinn, wenn die Musikwissenschaft sich aus eigener Sicht mit der Naturproblematik des Hörens befaßt hat, denn die hier erörterten Voraussetzungen und Naturprinzipien des musikalischen Hörens bestimmen das Blickfeld seiner erkenntnistheoretischen und philosophischen Seite in entscheidender Weise mit. Fragen wie die Abgrenzung des Wahrnehmens vom Erkennen und vom Empfinden, die des sprachlichen vom musikalischen Medium, die des Musikalischen als Erlebnis oder Geschehnis werden nun spruchreif – Fragen erkenntnistheoretischer Natur, die freilich auch von großer historischer Wirksamkeit, aber – wie gesagt – immer von der Naturproblematik des musikalischen Hörens her mitbestimmt sind. Das aber bedeutet zweierlei: zunächst, daß die nicht nur für die Musikwissenschaft verhängnisvolle, spekulativ und nicht aus dem Wesen der uns umgebenden Erscheinungen gewonnene Trennung zwischen Natur- und Geisteswissenschaften überwindbar ist, wir also das musikalische Hören von seiner Natur- bis zu seiner Kulturbedingtheit wieder als ein Problem betrachten können. Dann aber: daß vom Endpunkt dieser Untersuchung aus der Übergang in die verschiedensten Ebenen musikwissenschaftlichen Denkens nicht nur organisch, sondern auch aus neuen Gesichtspunkten heraus möglich ist.

Die Verfasser der Beiträge

Helmuth Osthoff. Geboren 1896 in Bielefeld; studierte in Berlin am Sternschen Konservatorium und an der dortigen Universität bei Johannes Wolf; 1922 Dr. phil. Berlin. Nach Assistententätigkeit an den Musikwissenschaftlichen Seminaren in Halle und Berlin habilitierte er sich 1932 an der Universität Berlin; seit 1938 Professor an der Universität Frankfurt a. M.

Georg Reichert. Geboren 1910 in Šupljaja-Stefansfeld/Banat; musikwissenschaftliches Studium an der Universität Wien bei Robert Haas, Robert Lach und Alfred Orel; 1935 Dr. phil. Wien. Nach Assistententätigkeit am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Tübingen habilitierte er sich für Musikwissenschaft daselbst 1940; Dozent und seit 1948 Professor an der Universität Tübingen.

Hans Heinrich Eggebrecht. Geboren 1919 in Dresden; studierte Schulmusik in Weimar bei Richard Münnich, Musikwissenschaft bei Max Schneider in Halle; 1949 Dr. phil. Jena, dann zwei Jahre Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität Berlin; seit 1951 in Freiburg i. Br. als Mitarbeiter bei der Musikwissenschaftlichen Kommission der Mainzer Akademie, Lehrbeauftragter der Universität Freiburg i. Br.

Hermann Matzke. Geboren 1890 in Breslau; studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Breslau, Berlin und Bern; 1919 Dr. phil. Bern. Habilitierte sich 1930 für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule Breslau, Direktor des dortigen Instituts für musikalische Technologie; seit 1945 in Konstanz, Herausgeber der „Instrumentenbau-Zeitschrift", Vorsitzender der Deutschen Musikmesse Düsseldorf seit 1949.

Helmut Reinold. Geboren 1925 in Leipzig; studierte Musikwissenschaft bei Karl Gustav Fellerer und Willi Kahl an der Universität Köln. Freier Mitarbeiter am Nordwestdeutschen Rundfunk Köln.

Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jahrhunderts in Italien

von

KURT v. FISCHER

Die folgenden Ausführungen* umfassen zwei Abschnitte: in einem ersten seien einige bisher unbekannte oder nur wenig bekannte italienische Quellen zur Passionsgeschichte des 16. Jahrhunderts kurz beschrieben und, soweit dies im Rahmen dieses Aufsatzes möglich ist, mit anderen italienischen Passionen des 16. Jahrhunderts, insbesondere aber auch mit den vier Passionen Orlando di Lassos verglichen[1]. Im zweiten Abschnitt soll unter weiterer Heranziehung der von O. Kade[2], H. J. Moser[3] und A. Schmitz[4] genannten und benützten Quellen die Bedeutung Italiens für die Geschichte der Passion gezeigt werden.

I

1. Modena, Biblioteca del Duomo, MS. IX., Chorbuch mit Motetten, Lamentationen u. a. aus der Mitte oder zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Werken von Jachet, Verdelot, Mouton, Josquin, Claudin, Silva, Willaert, Fevin, La Fage, Richafort und Carpentras. Index siehe W. H. Rubsamen in Notes, Vol. VIII, (1950), S. 77 ff.

Auf fol. 80 v bis 94 v eine anonyme, am Schluß leider unvollständige Johannes-Passion. Die Notation, durchgehend im tempus imperfectum dim., ist äußerst einfach. Mit Ausnahme mehrerer Schlußligaturen (Brevis-Longa) begegnet nur die Ligatura c. opp. propr. An Colores findet nur der minor color Verwendung. Die Textierung bietet keinerlei Schwierigkeiten, weil im großen

---

* Charles van den Borren zum 80. Geburtstag gewidmet.

[1] Zu Lassos Passionen vgl. vor allem S. 196 ff. sowie Anm. 1, S. 198.

[2] *Die ältere Passions-Komposition bis 1631,* Gütersloh 1893.

[3] *Die mehrstimmige Vertonung des Evangeliums,* Leipzig 1932.

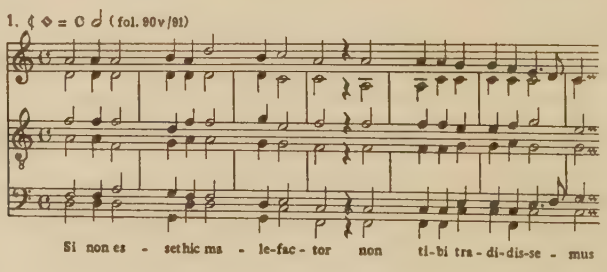
[4] *Italienische Quellen zur Figuralpassion des 16. Jhs.,* Festschrift Max Schneider zum 60. Geburtstag, Halle 1935, S. 92 ff. – Eine größere Arbeit von A. Schmitz über Oberitalienische Figuralpassionen des 16. Jhs. ist in Vorbereitung.

und ganzen Syllabik vorherrscht. Textrepetitionen fehlen ganz, mit Ausnahme der dem liturgischen Text entsprechenden Wiederholung des „crucifige, crucifige". Gegenüber der Missale-Fassung Pius' V. von 1570 finden sich verschiedene Textabweichungen, so daß dieses Werk jedenfalls vor 1570 entstanden ist.

Die Tonart der verschiedenen Sprachsätze darf als C-dur bezeichnet werden. Mit zwei Ausnahmen schließen jedenfalls alle Teile mit dem C-dur-Klang. Dies erlaubt dem Diakonen ohne Schwierigkeit mit der Rezitation des Evangelientextes (tonus currens c) fortzufahren. Die Anfänge zeigen in den meisten Fällen den C-dur- oder F-dur-Klang (nur zweimal d-moll), was wiederum den liturgischen toni currentes c für den Evangelisten, bzw. f für die Turbae und Soliloquenten entspricht (vgl. aber hierzu S. 194, Anm. 1).

Mehrstimmig vertont sind nur die direkten Reden der Turbae und der Soliloquenten. Christusworte und Evangelistenerzählung werden einstimmig im Passionston vorgetragen und sind deshalb, wie gewohnt, nicht notiert. Die 17 vollständig und die 10 entweder nur in Discant, Tenor I u. II oder Alt I u. II und Baß erhaltenen Sprachsätze sind durchgehend sechsstimmig. Der Stimmenzahl nach besteht also keine Differenzierung von Turbae und Soliloquenten. Dies ist ein Merkmal zahlreicher italienischer Passionen (vgl. Abschn. II).

Innerhalb der mehrstimmigen Partien ist der Passionston, abgesehen von der oben erwähnten tonartlichen Beziehung, nur in schwachen Spuren nachzuweisen. Von seiner konsequenten Verwendung kann keine Rede sein.

Der Satzstil dieser Passion ist als italienischer Falsobordone zu bezeichnen: fast ausschließliche Homorhythmik (Note gegen Note) und gleichzeitige Silbenaussprache (Ansätze zu Imitationen nur im Satz „crucifige")[1], vorherrschend dissonanzarme Vollklangakkordik, mehrheitlich Quart- und Quintschritte des Basses, ausnahmslose Quart- oder Quintsprung-Schlußkadenz des Basses[2]. Anfangs- und Schlußakkorde zeigen stets den vollständigen, die Terz enthaltenden Dreiklang. Auffallend ist dabei die häufige Tieflage der Terz direkt über dem Baßton (s. Beispiel 1). Falls Pausen auftreten (selten), dienen diese der Satzgliederung. Ein Beispiel mache den Stil dieser Passion anschaulich:

[1] Besonders dieser Sprachsatz ist es, der auch in anderen ital. Passionen am deutlichsten zu Motivimitationen neigt.

[2] Der Begriff *Falsobordone* wird hier also in seinem weiteren Sinn für den Stil Note gegen Note des ital. 16. Jhs. gebraucht.

Vergleichen wir die mehrstimmigen Partien dieser Passion mit den beiden ebenfalls sechsstimmigen Chören der um 1480 entstandenen Matthäus-Passion Modena Estense M. 1. 12 (olim 455)[1], so ist die stilistische Verwandtschaft nicht zu überhören. Zieht man zudem den Inhalt des ganzen Chorbuches Modena Duomo MS IX in Betracht, so könnte dieses Passionsfragment seiner Entstehung nach sehr wohl noch auf das erste Viertel des 16. Jahrhunderts zurückgehen. Als Weiterbildungen dieses Passionsstils, nun freilich in weniger dichtem, vier- und fünfstimmigem Satz, können die kurz nach der Jahrhundertmitte entstandenen Passionskompositionen des Joannes Contino und des Paulus Ferrarensis betrachtet werden[2].

2. Florenz, Opera del Duomo N 6, „Responsoria omnia (a 4 voci) quintae ac sextae Feriae Sabbatique – Francesco Corteccia Fiorentino . . . . . – Venezia-Gardano 1570". In einem Manuskriptanhang von 23 fol. zu diesem Werk finden sich fünf anonyme Passionen unter dem folgenden Titel:

fol. 1: Passiones Domini nostri per totam majorem Hebdomadam pro Domenica in Palmis sec. Matteum a 4 ac a 3, ed voce pari
pro fer. 3 sec. Marcum a 4, ed voce pari
pro fer. 4 sec. Lucam a 3, ed voce pari
pro fer. 6 sec. Joannem a 3, ed voce pari

Die Niederschrift dieser Stücke macht einen recht flüchtigen, unsorgfältigen Eindruck. Es handelt sich wohl um die Abschrift eines älteren Werkes. Die Notation zeigt an Tempus-Zeichen neben dem damals allgemein üblichen temp. imp. dim. die prop. sesquialtera und tripla sowie eine auffallend große Zahl von Ligaturen aller Art; dazu eine reiche und vielseitige Verwendung des Color im Sinne der Hemiole, der Triole und des minor color. Auffallend ist die häufige Beifügung von Zahlen zu den Ligaturen, welche die Anzahl Tactus der ligierten Noten angeben (z. B. bei der Ligatura Brevis-Brevis die Zahlen 2–2). Dies weist offenbar auf eine Unsicherheit im Lesen einer nicht mehr allgemein üblichen Notation. Was die Colores betrifft, wäre es nicht ausgeschlossen, daß diesen in einigen Fällen tonsymbolische Bedeutung, im Sinne der schwarzen Farbe, zukäme: so etwa bei den Worten „Reus est mortis", „Barrabam", „Crucifige". – Die Akzidentien stehen teilweise vor den Noten, teilweise sind sie (nachträglich ?) unter die Noten gesetzt. Die Textierung ist im allgemeinen recht genau, nur daß die letzte Silbe eines Satzes gewöhnlich nicht unter der Ultima steht. Der Passionstext entspricht noch nicht dem Text des Missale 1570. Im Gegensatz zum MS Modena erscheinen verschiedentlich Wortwiederholungen, die im

[1] Vgl. Moser, S. 11/12; ferner M. Bukofzer, *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York 1950, S. 138 u. 185.

[2] J. Contino, *Threni Hieremiae . . . Brixiae, apud Th. Bozzolam 1588* (erste Ausgabe schon 1561), Bologna Bibl. Mus. G. B. Martini, S 27. – P. Ferrarensis, *Passiones, Lamentationes . . . Venetiis apud Scotum 1565*, Bologna ibid. U 31; vgl. hierzu Schmitz, S. 96.

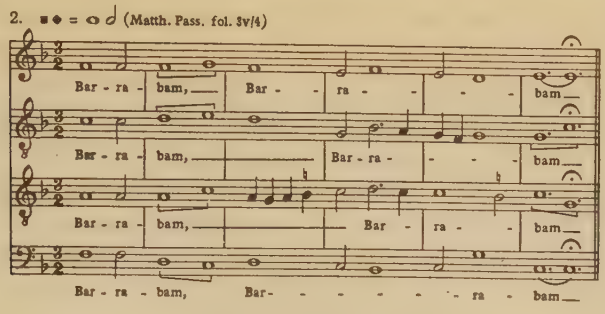
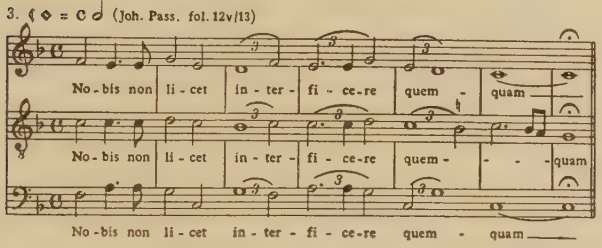
liturgischen Text nicht vorhanden sind: z. B. „crucifigatur, crucifigatur" oder „Barrabam, Barrabam, Barrabam". – Die Tonart ist durchgehend F-dur mit b-Vorzeichnung, was dem liturgischen tonus currens f der Turbae entspricht.

Mehrstimmig vertont sind in diesen Passionen nur die Turbae (ohne Soliloquenten). Jedoch ist jeder Passion noch ein Exordium vorangestellt: „Passio Domini nostri Jesu Christi secundum . . .". Innerhalb einer Passion ist die Stimmenzahl konstant. Die vierstimmige Matth.-P. (fol. 1v–6) enthält 20 Sätze (incl. Exordium; jedoch fehlt „Numquid ego sum Domine"), die dreistimmige Matth.-P. (fol. 6v–11) ebenfalls 20 Sätze (hier fehlt aber „Heliam vocat iste"), die vierstimmige Mark.-P. (fol. 15v–19) 11 Sätze (es fehlen jedoch die Turbae „Numquid ego . . .", „Prophetiza" und „Sinite, videamus . . ."), die dreistimmige Luc.-P. (fol. 19v–22) 13 Sätze (es fehlen „Tolle hunc", „Hunc invenimus" und „Alios salvos fecit", jedoch ist hier der einem Soliloquenten zugehörige Satz „Vere et hic cum illo erat" vertont) und die dreistimmige Joh.-P. (fol. 11v–15) 17 Sätze (hier treten merkwürdigerweise zum Exordium und zu den 14 Turbasätzen noch zwei Christusworte: „Ego sum" und „Si male locutus sum"). Wie in der Passion Modena Duomo fehlt auch hier jegliche Differenzierung in bezug auf die Stimmenzahl. Der Passionston tritt nur in den Exordia deutlich hervor und zwar im Tenor, während er in den Turbae, abgesehen von Tonart und Tonhöhe (der Diskant beginnt sehr oft auf f) kaum hie und da angedeutet ist. Bemerkenswert ist die Dreistimmigkeit von drei dieser Passionen. Es sind dies die einzigen Beispiele für durchgehend dreistimmige Passionen im Italien des 16. Jahrhunderts[1].

Der Stil dieser Passionen kann als aufgelockerter Falsobordone bezeichnet werden. Auffallend ist das häufige Vorkommen von Terzklängen am Anfang und am Schluß; dies selbst bei den dreistimmigen Stücken! Zudem erklingt die Terz des Schlußakkordes vielfach als oberste Stimme, eine Erscheinung, die auch bei den Frottolen häufig zu beobachten ist. Man vergleiche hierzu ferner das von U. Teuber gegebene Falsobordone-Beispiel aus Coclicos „Compendium musices"[2]. Die erwähnte Auflockerung des Falsobordone geschieht durch verschiedentlich auftretende, ausgesprochen lineare und teilweise einem älteren Stil angehörige Stimmführungen (Skalenfiguren, überhängende Schlüsse, abspringende Dissonanzen). Hingegen finden sich in diesen Werken nirgends Motivimitationen. Zwei kurze Beispiele sollen ein Bild dieses Stils vermitteln:

---

[1] Das einzige mir bekannte Beispiel einer dreistimmig vertonten Passion aus Italien gehört dem 15. Jh. an: Joh.-P. Modena Estense M 1.12. Vgl. ferner zwei englische Passionen des 15. Jhs.: London BM Egerton 3307 (hierzu B. Schofield in Mus. Quarterly XXXII, 1946, S. 526, und M. Bukofzer ebda. XXXIII, 1947, S. 38 ff.; derselbe auch in *Studies* . . ., S. 122, 130, 137). Vgl. im 16. Jh. ferner das Passionsfragment Maihingen (Kade, S. 115) und im 17. Jh. die Passion von Byrd (Kade, S. 158; dazu ferner E. H. Fellowes, *William Byrd*, ²1948, S. 88 ff.).

[2] U. Teuber, *Bemerkungen zur Homophonie im 16. Jh.*, Kongreßbericht Utrecht 1952, S. 384 ff. (das Beispiel findet sich auf S. 392).

Italienische und ultramontane (von Italien aus gesehen) Stilelemente scheinen sich in diesen künstlerisch nicht sehr wertvollen Passionen zu durchdringen.

3. St. Gallen, Antiphonario quattuor vocum, Cod 543 (geschrieben zwischen 1562 und 1564)[1] enthält drei Passionen des oberitalienischen Komponisten Manfredus Barberini Lupus[2]:

fol. 52v–67v: Passio sec. Matheum
fol. 68 – 79: Passio sec. Marcum
fol. 99 – 109: Passio sec. Lucam

Im Schweiz. Jahrbuch für Mus.Wiss. Bd.V (1931), S. 114 ff., hat Karl Nef schon auf diese drei Werke hingewiesen. Alle Sätze stehen mit einer Ausnahme (prop. tripla bei „Baıabam") im temp. imp. dim. Ligaturen sind nur spärlich anzutreffen. Die im Gegensatz zu MS Modena Duomo sehr häufig vorkommenden Wortwiederholungen sind textlich nicht ausgeschrieben, sondern durch Wiederholungszeichen angegeben. Da es sich aber meist gleichzeitig um Motivwiederholungen handelt, bietet die Textierung keine Schwierigkeit. Die Tonart ist für die Matth.-Passion F-dur mit häufigem C-dur-Schluß, aber mit b-Vorzeichnung; für die Markus- und Lukas-Passion C-dur (mit stellenweise f-lydi-

[1] Vgl. G. Eisenring, *Zur Geschichte des mehrstimmigen Proprium Missae bis um 1560* (Veröff. der Gregor. Akad. zu Freiburg i. S., hg. v. P. Wagner, Heft 7, 1913, S. 174 ff.).

[2] Mein Dank gilt hier Herrn Prof. Dr. Arnold Geering, der mir in liebenswürdiger Weise seine Übertragungen des gegenwärtig leider nicht zugänglichen MS zur Verfügung stellte.

schem Schluß) ohne Vorzeichnung. Die Tonart entspricht also auch hier dem Passionston[1].

Alle drei Passionen bringen Turbae und Soliloquenten in durchgehend vierstimmigem Satz: d. h. wie in MS Modena Duomo ohne Differenzierung der Stimmenzahl. Christusworte und Evangelistenerzählungen sind, wie gewohnt, vom Celebranten resp. vom Diakonen im Passionston vorzutragen.

Die Matth.-Passion umfaßt 41, die Lukas-Passion 29 und die Markus-Passion 31 Teile. Der Passionston scheint, abgesehen von der Tonart, nicht berücksichtigt worden zu sein. Einzig bei Fragen läßt sich zuweilen eine der Frageformel des Passionstones nahestehende Wendung nachweisen.

Mit einigen deutlich motivimitierenden Ausnahmen (Matth.-P.: „Non in die festo", „Sine videamus"; Lukas-P.: „Vere hic homo") steht der Satzstil dem Falsobordone nahe. Ähnlich wie in der Passion Modena Duomo werden die Pausen vorwiegend zur Satzgliederung benützt. Es fällt jedoch auf, daß nur selten alle Stimmen gleichzeitig pausieren. Meist überbrückt eine Stimme den Einschnitt. Das homorhythmisch deklamierende Prinzip des Falsobordone erfährt dadurch eine gegen das Motettische neigende Abwandlung. Ähnliches ist auch bei den Passionen von Lasso zu beobachten.

Terzklänge zu Beginn und am Schluß stehen ungefähr gleichberechtigt neben leeren Quintklängen. Nie findet sich die Terz beim Abschluß in der obersten Stimme. Auch hierin steht Lupus Lasso nahe. Ferner sind bei Lupus gewisse Figuren festzustellen. So bringt er im Satz „Quid vultis mihi dare" der Matth.-Passion threnodische Quarten in den beiden Oberstimmen. Auch das Noëma findet Verwendung: z. B. „Homo – (nescio quid dicis)". Dies zeigt, daß Lupus mit den Riservatatendenzen seiner Zeit vertraut war. Das Noëma erscheint in gleicher Verwendung wie bei Lupus u. a. auch in Lassos Matth.-Passion: „Quid ad nos – (tu videris)".

Für Beispiele sei auf den oben zitierten Aufsatz von Karl Nef verwiesen. Lupus' Stil kann zusammenfassend als gelockerter, nach verschiedenen Seiten hin differenzierter Falsobordone bezeichnet werden. Wie in den beiden vorher

[1] Die toni currentes der Passion f-c'-f' haben jedenfalls für Italien und Deutschland Geltung. Vgl. Anon. im Gregoriusblatt 1879–1881 und P. Wagner, *Gregor. Mel.*, Bd. III, S. 243 ff., insbes. S. 247. Ferner Glarean, *Dodekachordon*, Lib. II, Cap. 31. In England und Frankreich scheint auch der Ton g als tonus currens eine Rolle gespielt zu haben. Vgl. P. Wagners Zitat eines MS aus Salesbury, *Greg. Mel.*, Bd. III, S. 248. Ferner fällt auf, daß sowohl die zwei Passionen Egerton 3307 als auch die mir in freundlicher Weise von Frank Ll. Harrison zur Verfügung gestellte Passion von Davy aus MS Oxford Eton 178 (Ende 15. Jh.) den Grundton g zeigen. (Zum MS Eton vgl. Harrison in Annales musicologiques I, 1953, S. 151 ff.) Ein Beispiel aus Davys Passion findet sich in der 3., von Westrup bearbeiteten Aufl. von Walkers *Hist. of Mus. in England*, S. 36, Ex. 34. – Die von Jehan Petit zwischen 1510 und 1520 herausgegebenen „Passiones novissimae correcte et emendate" (Bologna Bibl. Mus. G. B Martini B 134) weisen für die Christusworte den tonus currens g auf. Ebenso MS Paris Ars. 213, dessen Film mir Herr Prof. Dr. B. Stäblein in freundlicher Weise zur Verfügung stellte.

beschriebenen Quellen handelt es sich auch hier um bewußt einfache, liturgische Gebrauchsmusik.

Wesentlich kunstvoller und farbiger ist die folgende Passion gestaltet:

4. Firenze, Bibl. Naz. Centr. II III 322 (olim Magl. XIX 131): „Paulus Aretinus[1]: Passio Jesu Christi secundum Joannem"; 50 fol. Papier-MS mit Wasserzeichen Lucca um 1549[2], eingebunden in Pergament mit großem, farbigem Mediciwappen auf der Vorderseite. Die Notation ist einfach: alles im temp. imp. dim.; häufige Verwendung von einfachen Ligaturen, jedoch Vermeiden des Color. Der Text entspricht in Einzelheiten noch nicht dem neu redigierten Passionstext des Missale 1570. Das Werk ist also wohl im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts geschrieben worden. Zahlreiche, dem dramatischen Ausdruck dienende Wortwiederholungen werden im Text durch *ij* bezeichnet. Die letzte Silbe steht in den wenigsten Fällen unter der Ultima. Überhaupt ist die Textierung vielfach nicht eindeutig (z. B. *ij*-Zeichen bei verschiedenartiger Motivik!).

Aretino vertont in diesem Werk nicht nur die Turbae- und Soliloquententexte, sondern auch die Christusworte, so daß also sämtliche direkten Reden in mehrstimmigem Satz stehen. Es ergeben sich auf diese Weise 49 mehrstimmige Sätze.

Tonartlich zeigen die einzelnen Sätze mehr Abwechslung als die bisher besprochenen Werke. Die Turbae beginnen zwar mit einer Ausnahme alle mit einem C-dur-Klang und schließen meist mit einem G-dur-Akkord, seltener mit einem D-dur oder A-dur-Akkord[3]. Dasselbe gilt auch für die Sätze der Soliloquenten. Anders die Christuspartien: von den 15 Sätzen beginnen 11 mit einem d-moll-Akkord (Schluß meist A-dur-Klang), wobei der Tenor stets mit dem Ton f, d. h. mit dem tonus currens der Passion beginnt. Dadurch wird das Wort Christi durch einen tonartlichen Kontrast von den andern Sätzen abgehoben. Zweimal steht zu Beginn der Christuspartie ein D-dur-Klang (Tenor fis). Sollte es ein Zufall sein, daß dieser Dur-Klang gerade bei den beiden Sprachsätzen auftritt, in welchen Christus, der Sohn, von Gott, dem Vater spricht: „Mitte gladium . . . quem dedit mihi Pater" und „Non haberes potestatem . . . datum esset desuper"? Einmal beginnt der Christussatz in C, d. h. in derselben Tonart wie die Turbae: „Sitio". Im ganzen gesehen scheint bei Aretino eine Verbindung von traditionellem Bewahren der Passionstonhöhe (auch im Hinblick auf die praktische Aufführbarkeit) und einer beginnenden Tonarts-Charakteristik vorzuliegen. Moll tritt in den Christus-Partien meist an die Stelle des früher als „lamentabel" geltenden Hypolydisch. – Melodische

[1] Im MS-Katalog der Bibl. Naz. irrtümlicherweise unter dem Namen Corteccia (ebenso in Notes, vol. VIII, S. 92); von Eitner unter *Paolo Aretino* (1508–84) richtig zitiert, aber mit unrichtigen biographischen Angaben (vgl. hierzu F. Coradini in Note d'Archivio per la Storia musicale 1924, S. 143 ff. und 275 ff., und 1926, S. 193 ff.

[2] Vgl. C. M. Briquet, *Les filigranes*, Bd. II (1907), Nr. 4833.

[3] Auf die Kadenzfragen kann im Rahmen dieses Aufsatzes nicht näher eingegangen werden. Vgl. hierzu A. Schmitz, *Die Kadenz als Ornamentum musicae*, Kongreßbericht Bamberg 1953, S. 114.

Formeln des Passionstones sind innerhalb der mehrstimmigen Sätze nicht zu finden.

Interessant sind die unterschiedlichen Stimmenzahlen und Stimmlagen der verschiedenen Sprachsätze. Die Turbae sind dreimal 7-stimmig, fünfmal 6- und fünfmal 5-stimmig, sowie einmal (Pontifices) 4-stimmig. Pilatus singt achtmal 3-stimmig, dreimal 4- und viermal 2-stimmig; in keinem Fall jedoch singt bei den Pilatusworten die Diskantstimme mit. Die übrigen Soliloquenten singen 2-3-stimmig, wobei die Männer mit tiefen, die Frauen mit hohen Stimmen zu besetzen sind. Diese Differenzierung nach Männer- und Frauenstimmen (bzw. Knabenstimmen) ist keine Selbstverständlichkeit, wenn man daran denkt, daß in Lassos Passionen die Judas- und die Petrus-Partie mit Diskant und Alt und die Pilatus-Partie zuweilen ebenfalls unter Beteiligung des Diskantes besetzt wird. Auch in den zwei Passionen des Jachetus de Mantua, genannt Gallicus (also ein Ultramontane), die satztechnisch und im Hinblick auf die Stimmzahl-Differenzierung den Passionen von Lasso und Aretino nahestehen, wird nicht Rücksicht auf das Geschlecht der Soliloquenten genommen, indem diese alle, mit Ausnahme der dreistimmigen Pilatuspartien, für Diskant und Alt gesetzt sind[1]. Gegenüber Lasso und Jachetus zeigt Aretino daher einen gewissen Realismus. Einen Vorläufer dieser Praxis finden wir in den Passionen Modena Estense, wo die allerdings noch einstimmig-choralen Partien der männlichen Soliloquenten in tiefer Lage (F-Schlüssel) und die der weiblichen in hoher Lage (C-Mezzosopranschlüssel) notiert sind[2].

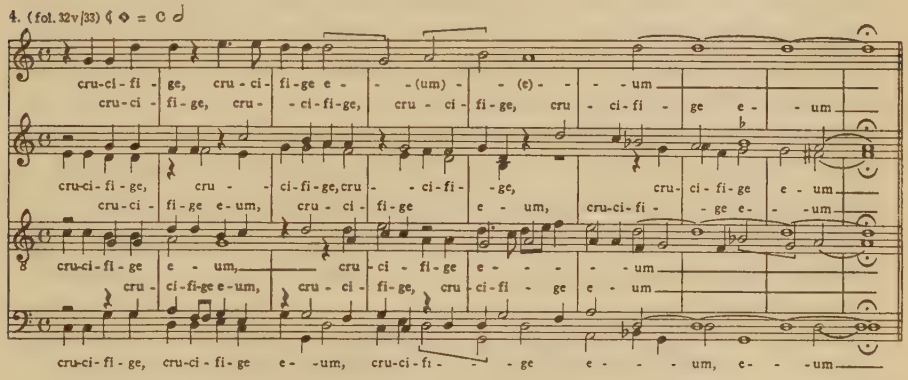
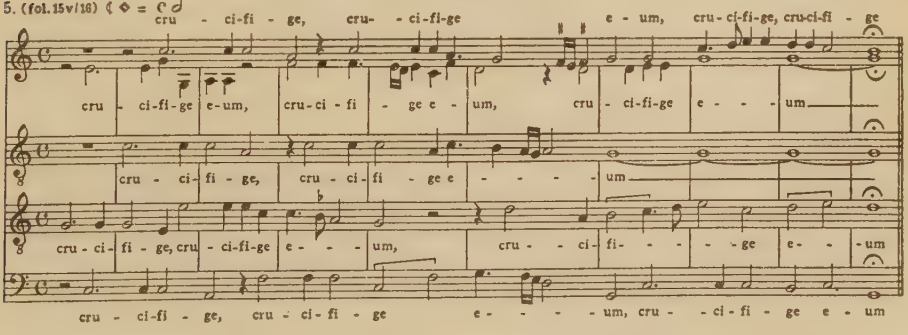
Die Christusworte der Aretino-Passion erklingen dreizehnmal dreistimmig und zweimal vierstimmig, aber stets unter Ausschluß des Diskantes. Die beiden vierstimmigen Sätze erscheinen hierbei mit dramatisch steigernder oder charakterisierender Absicht: das eine Mal dort, wo Christus zum zweitenmal fragt „quem quaeritis", das zweite Mal bei der einzigen Selbstverteidigung Christi „si male locutus sum". Die dreistimmige Vertonung der Christuspartie findet sich aber nicht nur bei Aretino, sondern auch in der Matth.-Passion (1543) des in Italien wirkenden Niederländers Maistre Jan (= Giovanni Nasco)[3], der allerdings den ganzen Passions-Evangelientext durchkomponiert; ferner in der Matth.- und Joh.-Passion des Paolo Ferrarensis, der, gleich wie Aretino, auch nur die direkten Reden vertont; allerdings mit einer Ausnahme: die „verba

[1] *Jacheti Mantuae Orationes complures . . . Venetiis 1567 apud Scotum,* Bologna Bibl. Mus. G. B. Martini, S 291. Vgl. hierzu auch Schmitz, S. 96. – Zur Biographie und Bibliographie dieses Meisters vgl. A. M. Bautier-Regnier, *Jachet de Mantoue,* in Rev. Belge de Musicol., vol. VI, 1952, und bes. K. Widmaier, *J. von Mantua und sein Motettenschaffen,* Diss. Freiburg i. Br. 1953.

[2] Vgl. hierzu A. Schmitz, *Zu J. Walthers Choralpassion,* in Siebs-Festschrift (Breslau 1933), S. 452 f.

[3] Von Kade, S. 27, als *Metre Jehan* bezeichnet. Zur Identifizierung von Maistre Jan mit Giovanni Nasco vgl. G. Turrini, *Il Maestro fiammengo Giov. Nasco a Verona* (1547–1551), in Note d'Archivio per la storia musicale 1937, S. 180 ff. Diesen Hinweis verdanke ich Ch. van den Borren.

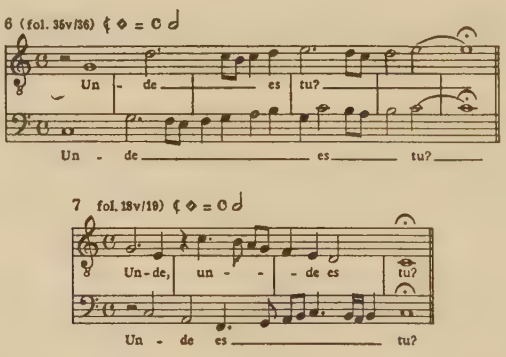
Evangelistae in emissione spiritus Christi" und die „verba Christi in emissione spiritus" werden vierstimmig gesetzt[1]. Nach Aretino vertonen noch V. Ruffus (ev. vor Aretino?), G. M. Asola (nur in der Joh.-Passion) und C. D. Serafino die Christusworte dreistimmig[2]. Trotzdem aber bleiben die Werke, welche die verba Christi in die mehrstimmige Vertonung miteinbeziehen gegenüber den andern in der Minderzahl (vgl. hierzu Abschn. II).

Aretinos Stil ist im Vergleich mit den bisher besprochenen, dem Falsobordone mehr oder weniger zuzurechnenden Werken wesentlich aufgelockerter. Imitationen in den Turbasätzen sind oft zu finden:

Man beachte die dramatisch-realistisch wirkende, verschiedenartige Rhythmisierung des Wortes „crucifige" und vergleiche damit die motivisch konsequente und strenge Imitation des dem Passionston entnommenen Motivs bei Lasso (Joh.-P.):

Zudem sei hier darauf aufmerksam gemacht, daß Lasso, im Gegensatz zu Aretinos freien Wortwiederholungen, in den drei zwischen 1580 und 1582 geschriebenen Passionen nach Markus, Lukas und Johannes nicht nur den litur-

[1] Vgl. Schmitz in Schneider-Festschrift S. 96.
[2] Vgl. für Ruffus: Kade, S. 46; für Asola und Serafino: Schmitz, S. 97/98.

gischen Passionston verwendet, sondern auch konsequent, zumindest in einer Stimme, auf nicht dem liturgischen Text entsprechende Wortwiederholungen verzichtet. Im obigen Beispiel folgt der Tenor genau dem liturgischen Text „crucifige, crucifige eum". Alle andern Stimmen bringen freie Wortwiederholungen. Dies Prinzip, das in der spätestens 1575 geschriebenen Matthäus-Passion noch nicht zu finden ist, wird von Lasso mit äußerst genauer und eindeutiger Textierung durchgeführt. Anhand von Beispiel 4 könnte man bei Aretino zwar ein ähnliches Prinzip vermuten (im Diskant steht im MS auch nur „crucifige, crucifige eum"). Dem ist aber, wie zahlreiche andere Beispiele zeigen, nicht so. Zudem ist bei Aretino die Textierung wesentlich ungenauer als bei Lasso (vor allem durch die vielen *ij*-Zeichen), so daß im obigen Beispiel allenfalls auch anders, d. h. mit vermehrten Wortwiederholungen, textiert werden könnte; bei Lasso eine Unmöglichkeit[1].

Mehrfach wird Aretinos Satz durch den etwas späteren Einsatz einer Stimme gelockert; dieselbe Erscheinung findet sich auch bei Lasso. Pausen wirken ebenfalls lockernd (und nicht mehr nur deklamatorisch-satzgliedernd). Die 2- und 3-stimmigen Sätze werden, wie in Lassos Passionen, die alle erst nach Aretinos Werk entstanden sind, zu eigentlichen Bicinien und Tricinien (siehe Beispiel 6).



[1] Benützte Quellen zu Lassos Passionen:

1. „Passio quinque vocum" (Matth.-P.). Erstdruck *Patrocinium musices, quarta Pars,* München 1575. Das von mir benützte Exemplar: München Mus. Pr. 11, 4. In dieser Passion sind Turbae und Soliloquenten 2- bis 6-stimmig vertont; 42 Sätze.
2. „Passio domini nostri Jesu Christi secundum Marcum", München Mus. MS. 2749, Fol. 16–27. Am Schluß der Vermerk: „Anno 1582, Tertia Martii". – Hier sind nur die Turbae, und zwar durchgehend 4-stimmig vertont; 13 Sätze.
3. „Passio domini nostri Jesu Christi secundum Lucam", München Mus. MS 2749, Fol. 77 – 37. Datiert März 1582. Nur die Turbae sind vertont; wie in der Markus-P.: 4-stimmig; 14 Sätze.
4. „Passio domini nostri Jesu Christi secundum Joannem anno 1580 in Martio", München Mus. MS 2750, Fol. 2 v–28. Wie in der Matth.-P.: Turbae und Soliloquenten 2 bis 5-stimmig; 33 Sätze.

Für die Passionen 2, 3 und 4 sind die Münchener MSS die authentischen Quellen. Keine dieser drei Passionen erschien je im Druck. – An dieser Stelle möchte ich Herrn Dr. habil. W. Boetticher in Göttingen meinen besten Dank für seine Quellenangaben aussprechen.

Zum Vergleich sei hier wiederum derselbe Satz aus Lassos Johannes-Passion zitiert, wo, wie in Beispiel Nr. 5, eine Stimme (Baß) den liturgischen Text ohne Wortwiederholung und unter Verwendung des Passionstones bringt (Beisp. 7).

Bei Aretino (wiederum wie bei Lasso) sind aber neben polyphonen Partien auch ausgesprochene Falsobordone-Elemente zu finden: zahlreiche Quart-Quint-Baßfortschreitungen und -Baßkadenzen bei Turbae- und Soliloquentensätzen. Auffallend jedoch ist, daß die Christusworte in der Mehrzahl der Fälle die Quintkadenz vermeiden und an deren Stelle eine fallende Sekundkadenz treten lassen. Dasselbe ist auch bei Ferrarensis und in den beiden Christussätzen der Florentiner Johannespassion festzustellen. Ob hierin eine Art Tonsymbolik zu sehen ist? – Ein weiteres Falsobordone-Element zeigt sich bei Aretino darin, daß der Schlußakkord des Satzes in 45 Fällen (total 49 Sätze) von einem die Terz enthaltenden Klang gebildet wird. Besonders auffallend ist dies in den 2-stimmigen Stücken (vgl. Beispiel 6). In 35 von 49 Schlußakkorden ist ferner die Terz in der Oberstimme zu finden[1]. Hierin unterscheidet sich der Italiener Aretino deutlich vom Ultramontanen Lasso, in dessen Johannes-Passion sämtliche Duosätze mit der leeren Oktave oder im Unison enden. Die Terz findet sich bei Lasso nur zweimal in einem 3-stimmigen und einmal in einem 5-stimmigen Satz in der Oberstimme des Schlußakkordes.

Zum Schluß noch ein Wort zur Tonsymbolik Aretinos. Auf die Wahrscheinlichkeit einer Tonarts-Symbolik wurde schon hingewiesen. Ein Beispiel eigentlicher Tonsymbolik im Sinne der Riservata findet sich im Satz „Nobis non licet interficere quemquam": Bei den Worten „non licet" erscheinen zwischen Quintus und Bassus offene Quinten. Ferner arbeitet Aretino gern (wie schon erwähnt) mit dramatischen Wirkungen: Stimmvermehrung, rhythmische Abwechslung, Klangfarbe u. a. Lasso dagegen läßt sich überdies keine Möglichkeit zahlsymbolischer Ausdeutung entgehen: Mark.-P.: „tribus diebus" und „salvum te fac" (wohl im Hinblick auf die Auferstehung) 3-stimmige Partie innerhalb des 4-stimmigen Satzes; Luk.-P.: „gladii duo" 2-stimmig innerhalb der Vierstimmigkeit; Joh.-P.: „sed sortiamur" 3-stimmig innerhalb 4-stimmigem Satz.

Zusammenfassend läßt sich Aretinos Johannespassion als ein bedeutendes, in mannigfacher Weise den italienischen Falsobordonestil abwandelndes, auflockerndes und differenzierendes Kunstwerk bezeichnen, dessen italienisch-dramatischer Charakter aufschlußreiche Vergleiche (Parallelen und Gegensätze!) mit den Passionen der Ultramontani Jachetus de Mantua und Lasso zuläßt.

5. Nach Fertigstellung dieses Aufsatzes werde ich durch den Artikel *Falconio* in MGG (verfaßt von B. Becherini) auf die vier Passionen dieses italienischen Komponisten aufmerksam gemacht:

---

[1] Vgl. hierzu S. 204 des vorliegenden Aufsatzes.

4 Stimmbücher: „Turbarum voces, Auctore D. Placido Falconio, Monacho Cassinensi Euphemiano, tum plena tum pari voce pro ut cuique . . . . . ., Brixiae apud V. Sabbium, 1580" (Bologna, Bibl. Mus. G. B. Martini, S 106).

3 Stimmbücher: „Voces Christi tribus vocibus . . . . . ." ibid. 1580 (Bologna ibid., S 107).

Eine Prüfung dieser bisher für die Passionsgeschichte nicht beigezogenen Werke ergab, daß die Passionen dieses Benediktiner-Mönches denjenigen seines ebenfalls in Monte Cassino wirkenden Ordensbruders Paolo Ferrarensis sehr ähnlich sind. Wie bei Ferrarensis werden auch hier, zusätzlich zu Turbae, Soliloquenten und Christusworten, die „Verba Evangelistae in emissione spiritus" in die mehrstimmige Vertonung einbezogen. Ebenfalls vierstimmig gesetzt ist das sich an die Passion anschließende Schlußevangelium. Die Christusworte sind in allen vier Passionen dreistimmig gesetzt. Hierin zeigt sich insofern ein Gegensatz zu Ferrarensis, als dort in der Markus- und Lukas-Passion nur die Turbasätze, nicht aber die Christus- und Soliloquentenpartien mehrstimmig vertont sind. Falconio überträgt also die Kompositionsweise der beiden Hauptpassionen auch auf die Passionen der Feriae 3 und 4.

Während in der Matth.- und Joh.-Passion sämtliche Turbae- und Soliloquentensätze ohne weitere Differenzierung vierstimmig erscheinen, sind in den Passionen nach Markus und Lukas die meisten Worte der Soliloquenten zweistimmig gesetzt: entweder für Cantus und Altus oder für Tenor und Bassus, wobei auf das Geschlecht der Sprechenden nur teilweise Rücksicht genommen wird. So ist etwa die Pilatuspartie der Markuspassion viermal für Tenor und Baß, einmal aber für Cantus und Altus geschrieben.

Die Tonart der mehrstimmigen Sätze ist, wie gewohnt, meist F mit vorgezeichnetem b. Der Satz kann als schlicht akkordisch mit häufiger Setzung der Terz in der Oberstimme auch des Schlußakkordes bezeichnet werden.

II

Alle bisher besprochenen und erwähnten Werke gehörten einem Passionstypus an, der den erzählenden Evangelientext nicht (oder doch, wie bei Ferrarensis, nur zu ganz kleinen Teilen) vertont, sondern sich darauf beschränkt, die direkten Reden vollständig oder teilweise mehrstimmig zu komponieren. Kade u. a. bezeichneten diesen Typus in nicht sehr glücklicher Weise als „dramatische Passion", während die den erzählenden Text mitvertonenden Werke „motettische Passionen" genannt wurden. Blume hat dann, insbesondere im Hinblick auf die deutsch-evangelischen Passionen die treffenden Begriffe „Choral-" und „Figural-Passion" geprägt[1]. Ferner verwendet Blume den Ausdruck „Mischgattung" für Werke, die den oben beschriebenen italienischen Werken mit mehrstimmigen Turbae und Soliloquenten entsprechen. Deutschland zeigt aber in

[1] F. Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, S. 95 ff. Vgl. hierzu auch Schmitz, Festschr. S. 101, wo der Begriff „Motettenpassion" abgelehnt wird.

bezug auf die Passionskomposition ein wesentlich anderes Bild als Italien. Nur wenige Werke der deutschen Geschichte der Passion (mit lateinischem oder deutschem Text) gehören der „Mischgattung" an (Scandello, Reiner[1], Gesius). Ferner sind mehr als die Hälfte aller evangelischen Passionen durchkomponiert (d. h. Figuralpassionen), und von dieser Hälfte verwenden wiederum ungefähr die Hälfte nicht den Text eines einzigen Evangeliums, sondern eine Evangelienharmonie in gleicher oder ähnlicher Art wie dies Obrecht-Longaval getan hatte[2]. In Italien dagegen bleibt die mehrstimmige Passion an den Evangelientext der Messe des betreffenden Passionstages gebunden. Italienische Quellen bringen daher mit Ausnahme der beiden Obrecht-Longaval-Quellen keine einzige Passionsharmonie[3]. Sodann ist schon hier festzuhalten, daß die motettisch durchkomponierte Form eines Evangelientextes in Italien nach den bisher bekannten Quellen gegenüber den, nur direkte Reden vertonenden Werken an Quantität ganz wesentlich in den Hintergrund tritt.

Im folgenden sollen die beiden Begriffe „durchkomponierte Passion" und „responsoriale Passion" eingeführt werden. Durchkomponiert nenne ich, mit Schmitz[4], eine Passion, bei welcher der ganze Passionstext von Anfang bis zu Ende vertont ist; responsorial dagegen eine Passion, innerhalb welcher choraliter vorgetragene mit mehrstimmigen Partien wechseln[5]. Innerhalb der responsorialen Passion sind allerdings noch Unterscheidungen zu machen: zwischen Passionen, die nur die Turbae, oder Turbae und Soliloquenten, oder gar Turbae, Soliloquenten und Christusworte mehrstimmig vertonen. Ferner ist zu unterscheiden zwischen Passionen, die in bezug auf die Stimmenzahl keine Differenzierung zwischen Turbae und Soliloquenten vornehmen und solchen, die zwischen Mehrzahl und Einzahl der Sprechenden unterscheiden. Auch ist zu beachten, ob Exordium oder Conclusio mehrstimmig vertont sind. Hier ist gleich vorauszuschicken, daß das mehrstimmige Exordium – mit Ausnahme der oben beschriebenen fünf Florentiner Passionen – in Italien nur innerhalb der wenigen durchkomponierten Passionen zu finden ist[6]. Eine mehrstimmige Conclusio, wie bei Obrecht-Longaval, habe ich in italienischen Werken nie angetroffen. Der Grund hierfür liegt in der streng liturgischen Haltung der italienischen Passion. Hingegen vertonen verschiedene Italiener und in Italien wirkende Ultramontani das auf die Passion folgende Schlußevangelium mehrstimmig (neben Ferrarensis und Asola auch Maistre Jan Nasco und C. de Rore).

[1] Zu Reiner vgl. S. 203, Anm. 1.

[2] Vgl. u. a. Blume, S. 95. – Zum Problem Obrecht-Longaval vgl. A. Smijers in Caecilia en de Muziek, März und April 1936 (93. bzw. 10. Jg.); vgl. auch Schmitz, 94 f. Ferner siehe S. 203, Anm. 5 der vorlieg. Arbeit.

[3] Vgl. auch Schmitz, S. 99.

[4] Schmitz, S. 101.

[5] Ich gestatte mir hier, den mir glücklich scheinenden, von J. Chailley (Paris) in einer Diskussion verwendeten Begriff der „passion répons" zu verwenden.

[6] Auch die beiden Passionen London Egerton 3307 vertonen das Exordium („Passio domini . . .") mehrstimmig. Nicht aber die Passionen Modena Estense.

Schon aus dem Bisherigen geht hervor, daß als Ausgangspunkt der italienischen Passion des 16. Jahrhunderts nicht die Obrecht-Longaval-Passion, sondern, weitere Funde vorbehalten, die beiden Passionen Modena Estense M. 1. 12 zu gelten haben. Besonders die Matthäus-Passion ist hierbei von Bedeutung: Turbae der Juden in 3-stimmigem Fauxbourdon des 15. Jahrhunderts, die drei Turbae der Jünger zweimal 6-stimmig in italienischem Falsobordone und einmal 8-stimmig, ohne daß es allerdings bei dieser Achtstimmigkeit je zum Zusammenklang von mehr als drei Stimmen kommt, da es sich um die kanonische Imitation eines kurzen, dem Passionston entnommenen Motives handelt[1]. Bedeutungsvoll ist hier zudem, daß die Partien der Soliloquenten (Christusworte excl.) einstimmig im Passionston Note für Note ausgeschrieben sind, weil sich, wie schon erwähnt (vgl. S. 196), die weiblichen von den männlichen Sprechern durch die Tonhöhe unterscheiden. Damit ist der Typus der „komponierten" Turbae und Soliloquenten vorgebildet. Wie weit die Modena-Passionen mit den um ca. 30 Jahre älteren Werken aus London Egerton zusammenhängen, wo Turbae und Soliloquenten (Christusworte excl.) durchgehend 3-stimmig vertont sind, soll hier nicht untersucht werden[2].

Stellen wir die uns bekannten Passionen des 16. und der ersten Jahre des 17. Jahrhunderts nach Typen zusammen (unter Ausschluß der dem deutsch-lateinisch-evangelischen und katholischen Kreis zugehörigen Werke), so ergibt sich folgendes Bild[3]:

A. Responsorialer Typus

1. *Nur Turbae mehrstimmig* (schlichteste Form der responsorialen Passion, daher oft für Mark.-P. und Luk.-P. verwendet)[4]:

Italienische Komponisten: Ferrarensis (Mark. u. Luk.) und Giacobetti (Matth. u. Joh.).

Spanische Komponisten: Vittoria (Matth. u. Joh.) und Guerrero (Matth. u. Joh.), die beide zusätzlich zu den Turbae auch einzelne wenige Soliloquenten (ancilla, falsi testes) mehrstimmig vertonen.

Ultramontani: Lasso (Mark. u. Luk.) und Byrd (Joh.). Ferner die fünf Florentiner-Passionen, die in ihrem Stil Italienisches und Niederländisches nebeneinander zeigen.

---

[1] Vgl. die von Moser, S. 11/12, gegebenen Beispiele.

[2] Vgl. hierzu Bukofzer, *Studies*, S. 113 ff. und 128.

[3] Für die in der folg. Zusammenstellung genannten Namen sei nochmals auf die S. 189, Anm. 2–4, genannten Arbeiten sowie auf die in Abschnitt I besprochenen Werke verwiesen.

[4] Die hier genannten Turbasätze sind jedoch reicher als die von J. Walters, die evangelische Passionskomposition begründenden Werken. Als Parallele zu Walters Turbae müßten eher die allerdings wesentlich älteren Fauxbourdon-Turbae von Modena Estense genannt werden. Vgl. ferner das von Kade, S. 115, genannte Maihingerfragment.

2. *Turbae und Soliloquenten mehrstimmig* (Christusworte excl.)[1]

a) Gleiche Stimmenzahl bei Turbae und Soliloquenten:

Nur Werke italienischer Komponisten: Contino (Matth. und Joh.), Isnardus (Matth. u. Joh.), Lupus (Matth., Mark., Luk.), Asola (Matth., Mark., Luk.). Ferner das Passionsfragment Modena Duomo (Joh.).

b) Differenzierung von Turbae und Soliloquenten durch Stimmenzahl:

Nur Ultramontani: Der in Italien wirkende Jachetus de Mantua (Matth. u. Joh.), die Franzosen Sermisy (Matth.) und Anon. Attaignant (Joh.) und der Hennegauer Lasso (Matth. u. Joh.).

3. *Turbae, Soliloquenten und Christuspartie mehrstimmig*

Nur Italiener[2]: Aretino (Joh.), Ferrarensis (Matth. u. Joh.), Falconio (alle vier Passionen), Asola (Joh.) und Serafino (Matth. u. Joh.).–Dabei ist zu bemerken, daß alle diese Komponisten, mit Ausnahme von Aretino, nur die Christuspartie der Stimmenzahl nach von den meist gleichvielstimmigen Turbae und Soliloquenten unterscheiden; insofern gehörten sie daher, was Turbae und Soliloquenten betrifft, eher dem Untertypus 2 a) als 2 b) an. (Für Ferrarensis gilt das Gesagte mit der Einschränkung, daß auch er – aber nur in einzelnen Fällen – die Soliloquenten geringstimmiger als die Turbae setzt. Falconio tut dies nur in den Passionen nach Luk. und Mark., auch hier aber nicht konsequent.)

B. Durchkomponierter Typus

Als einziger Italiener: Ruffus (Matth. u. Joh., aber nur in Fragmenten erhalten)[3].

Die in Italien wirkenden Ultramontani: Maistre Jan Nasco (Matth.)[4], Cypr. de Rore (Joh.) und endlich als frühestes Werk dieser Art die Passion von Obrecht-Longaval (Evang.-Harmonie), die zweimal in italienischen Quellen auftaucht.[5]

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß für Italien die durchkomponierte Passion quantitativ völlig hinter der responsorialen zurücktritt; dies um so mehr, als unter den Komponisten des Typus B sich nur ein Italiener befindet. Ihrem künstlerischen Wert nach freilich nehmen gerade die durchkomponierten Werke eine bedeutende Stellung ein. Für musikgeschichtliche Erkenntnisse darf aber nicht allein der künstlerische Wert entscheidend sein. Doch sei immerhin darauf

---

[1] Auf deutschem Gebiet gehört allein die Passion des katholischen Lasso-Schülers J. Reiner (Kade, S. 141) diesem Typus an.

[2] Vgl. auf evang. Gebiet die Passionen von Scandello und Gesius.

[3] Vgl. Kade, S. 46.

[4] Vgl. S. 196, Anm. 3.

[5] Im MS. Rom Vat. Cod. Sistina 42 unter dem Namen *Jo. ala Venture*. Im MS. Florenz Naz. Centr. II I 232 unter dem Namen *Longaval*, wobei hier im Incipit alle vier Evangelisten genannt sind. Vgl. hierzu auch S. 201, Anm. 2.

hingewiesen, daß sich auch unter den responsorialen Passionen musikalisch hochbedeutende Werke befinden (Lasso, Aretino). – Ferner können wir aus obiger Zusammenstellung den Schluß ziehen, daß die Italiener eine Vorliebe für die stimmenzahlmäßig und satztechnisch zwischen Turbae und Soliloquenten nicht unterscheidende Form bekunden, während die Ultramontani eher eine differenzierte Setzweise bevorzugen. Dabei handelt es sich bei den Werken der Italiener im allgemeinen um ausgesprochene Vertreter des Falsobordonestils[1], während die Ultramontani (z. B. Sermisy, Jachetus, Lasso) einen aufgelockerteren Stil zeigen.

Der Falsobordone des 16. Jahrhunderts fand bekanntlich, wie schon der Fauxbourdon des späten 15. Jahrhunderts, vor allem Verwendung bei der Vertonung von psalmodischen Stücken[2]. Ende des 16. Jahrhunderts erlaubt der „Dialogo del R. M. Pietro Parmigiano" (Parma 1595) den Falsobordone („morta la compositione") sogar ausdrücklich nur für Lektionen und andere liturgische Stücke der Settimana Santa sowie für das Incarnatus der Messe und für die Doxologie der Psalmen[3]. Daß der Falsobordonestil hier und dort zu künstlerisch nicht gerade überzeugenden Wirkungen geführt haben mag, bezeugt ein Passus aus dem Vorwort zu den Passionen von Ferrarensis: „. . . con quanta noia . . . havesse udito la settimana santa cantare in Perugia et in Arezzo le Lamentationi di Geremia Profeta, con tante gorghe e con tanta moltitudine di voci, che le erano parute piu tosto un confuso strepito et romore, ch'una distinta musica, pietosa et divota"[4].

Als besonderes Charakteristikum einiger italienischer Passionen sei hier nochmals auf die Eigentümlichkeit der Terzoberstimme im Schlußakkord hingewiesen, die besonders häufig bei Aretino, Ferrarensis und in den Florentiner-Passionen zu finden ist. Dieselbe Erscheinung ist jedoch schon im zweiten 6-stimmigen Chor der Matth.-Passion Modena Est. zu beobachten[5].

Eine weitere Feststellung mag im Zusammenhang mit der Frage Italiener – Ultramontani noch von Interesse sein: Während die Italiener des 16. Jahrhunderts im allgemeinen den liturgischen Passionston in den mehrstimmigen Stücken kaum deutlich erkennen lassen – es handelt sich gewöhnlich um eine mehr oder weniger freie Nachbildung desselben –, halten sich die Ultramontani wie Sermisy, Anon. Attaignant, Rore, Maistre Jan Nasco und Jachetus (nicht zu reden von Obrecht-Longaval) zumindest in den Turbae wesentlich genauer an die liturgische Melodie, die sehr oft im Tenor zu erkennen ist. Besonders klar tritt der Passionston in den erzählenden Evangeliumspartien und

---

[1] Vgl. Abschnitt I sowie auch Schmitz, S. 100.

[2] Vgl. M. Bukofzer, *Gesch. d. engl. Diskants* . . ., Straßburg 1936, S. 129.

[3] Vgl. K. Jeppesen, *Das isometrische Moment in der Vokalpolyphonie*, in P. Wagner Festschrift 1926, S. 91, Anm. 10.

[4] Quellenangabe siehe S. 191, Anm. 2.

[5] Vgl. insbesondere auch S. 192 u. 195 des vorlieg. Aufsatzes.

im Exordium der durchkomponierten Werke hervor. Wo, wie bei Ferrarensis („verba in emissione spiritus Christi") erzählende Partien bei den Italienern auftreten, verwenden auch diese an solchen Stellen gerne den Passionston in deutlicherer Form. Bei den Florentiner-Passionen findet sich der Passionston, wie schon erwähnt, nur in den Exordien klar ausgeprägt.

Lassos Verwendung des Passionstones bedarf hier noch einer kurzen Sonderbetrachtung. Auf Seite 197 f. wurde auf die Bedeutung hingewiesen, welche Lasso in den drei 1580–82 entstandenen Passionen dem liturgischen Wortlaut beimißt. Parallel zu dieser liturgischen Genauigkeit läuft die konsequente Verwendung der Passionston-Formel in allen mehrstimmigen Partien, ja selbst in den zweistimmigen (besonders im Tenor und Diskant, aber auch in andern Stimmen). In der fünf bis sieben Jahre früher entstandenen Matthäus-Passion ist der Passionston jedoch in den mehrstimmig vertonten Stücken nicht oder doch nur andeutungsweise bei einzelnen Sätzen zu finden. Das hier sich äußernde Strenger-Werden der liturgischen Haltung ist ein bedeutsames Merkmal von Lassos, unter dem Einfluß der Gegenreformation stehenden Spätwerken[1].

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Rolle, welche Italien und besonders Oberitalien in der Geschichte der Passion gespielt haben, keine geringe ist. Neben der deutsch-evangelischen Passion läuft im 16. Jahrhundert eine selbständige Entwicklung in Italien, deren Wurzeln in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts zurückgreifen. Die Einflüsse der italienischen auf die deutsche Passion sollen hier nicht untersucht werden. Es sei aber immerhin darauf hingewiesen, daß ein für die Weiterentwicklung der Passionsform so bedeutsames Werk wie Scandellos Johannes-Passion deutliche Einflüsse von seiten der italienischen Passion aufweist: responsoriale Passion mit mehrstimmigen Turbae, Soliloquenten und Christusworten, sowie Verzicht auf eine Evangelienharmonie[2]. Der aus Bergamo gebürtige Scandello muß ja die italienische Passion aus seiner Jugendzeit gekannt haben.

Die Wichtigkeit der in Italien gepflegten responsorialen Passionsformen geht aber auch daraus hervor, daß ein Komponist wie Lasso sich ihrer bedient hat. Lasso hat in seinen Passionen weder an die Entwicklungslinie Obrecht-Rore noch an die Entwicklungslinie Obrecht-Galliculus-Resinarius angeknüpft, sondern an die vielen italienischen Vorbilder der responsorialen Passion.

---

[1] Vgl. A. Sandberger, *Orlando di Lasso und die geistigen Strömungen seiner Zeit* (1926), S. 27 f.; ferner H. Osthoff, *Einwirkungen der Gegenreformation auf die Musik des 16. Jhs.*, in Pjb. 1934, bes. S. 38 ff.

[2] Auch Kade, S. 192, weist auf den Einfluß italienischer Passionen auf Scandello. Dessen Vorbilder sind aber wohl nicht so sehr die Passionen von Rore und Jan Nasco, sondern vielmehr diejenigen vom Typus eines Aretino und Ferrarensis, die Kade noch nicht kannte; letztere allerdings wohl etwas später entstanden als Scandellos Werk.

Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister

von

ROLF DAMMANN

Wie wir bei der erklingenden Musik einer bestimmten Zeit bestimmten, ihr eigenen musikalischen Strukturmomenten begegnen, so begegnen wir im Nachdenken der Musiklehre einer Zeit bestimmten und ihr eigenen Grundbegriffen, in denen sich die Musikwirklichkeit vorstellt. Diese Grundbegriffe lassen uns – wenn wir sie ihnen entsprechend nachdenken – in einer bestimmten Weise erkennen, wie sich eine Zeit im Hinblick auf die Musik versteht, und sie vermögen uns Aufschluß zu geben darüber, wie sich eine Zeit zum Ganzen der Welt verhält. Sie bringen uns ins Verständnis dessen, wie sich die Musik dem Komponisten, dem Wiedergebenden, Hörenden und Betrachtenden in ihrer Gesamtheit darstellt und lassen uns begreifen, in welcher Weise sie ihm in ihren Grundbezügen erscheint. In solcher Verstehensweise widerspiegelt sich seine Zeit als eine Welt, die er vorfindet und der er zugehört, als ein Horizont, innerhalb dessen sich alles Verstehen aufhält und alles menschliche Verhalten vollzieht.

Andreas Werckmeister (geb. 1645)[1] ist einer der letzten geschichtlich bedeutenden deutschen Musiktheoretiker, in dessen Lehre mehrere bis dahin traditionsmächtige Denkformen miteinander verflochten sind. Einige Jahre nach seinem Tode (1706) – wir denken beispielsweise an die Auseinandersetzung Buttstedt–Mattheson (Buttstedt schließt sich in einigen wesentlichen Momenten der bei W. dargestellten Lehrmeinung an), wir denken an Scheibe oder an C. Ph. E. Bach – war bereits eine Situation gegeben, in welcher sich sehr viel modernere Fragestellungen ergaben, aus denen heraus jene noch bei W. vertretenen Anschauungen in ihrer Tiefe und altüberlieferten Geltung nicht mehr oder nur unter sehr neuen Voraussetzungen verstanden und in ihren wesentlichen Teilen verworfen wurden. Wir dürfen mit Sicherheit annehmen, daß die Traktate W.s bei ihrer großen Verbreitung auch zum Bestande der Bibliothek J. S. Bachs gehört haben oder daß ihm zumindest deren Inhalt vertraut gewesen ist. – Welche tragenden geschichtlichen Grundlinien sind es nun, die in der Musiklehre W.s zusammenlaufen ? Es sind dies vor allem die quadriviale Anschauung, die über das Mittelalter bis weit in das antike Denken hinauf-

[1] Vgl. W. Serauky, *A. Werckmeister als Musiktheoretiker*, Max Schneider-Festschrift, Halle 1935, S. 118 ff.

reicht, das theologische Verstehen in Gestalt der (nach-) lutherisch-orthodoxen Dogmatik und das naturphilosophische Erfassen der Weltwirklichkeit, wie es im 16. Jahrhundert seinen Aufschwung erfährt und dann im 17. Jahrhundert so nachhaltig in Erscheinung tritt.

Eine Fülle theoretischer Vorlagen, die W. in einer stattlichen Bibliothek zur Verfügung stand, bestehend in Büchern musiktheoretischen, theologischen, philosophischen und mathematischen Inhalts, wird von ihm zusammengetragen und verarbeitet. Wir werden im folgenden an einigen wesentlichen Kerngedanken seiner Musiklehre erkennen und aufzeigen, was alles und in welcher Weise dies zusammengefaßt und zu einem Ganzen verflochten wird. Freilich lassen sich die verschiedenen Erkenntnisweisen, wenn sie konsequent durchdacht werden, oft nicht immer ganz widerspruchslos miteinander vereinigen, was W. denn auch manchen Tadel seiner späteren Betrachter zugetragen hat. Wesentlich ist jedoch bereits die Absicht, die seiner Lehre zugrunde liegt, nämlich die: jene verschiedenen Anschauungsweisen – zumindest in einigen ihrer bedeutsamen Grundzüge – in einer bestimmten Weise zusammenzubringen. Es ist das Prinzip eines konkordistischen Vorstellens und ein auf ein universelles Ganzes bezogenes zusammenordnendes Denken, – eine Verhaltensweise, wie sie für die auf ihn folgenden Autoren kaum noch oder nicht mehr vollziehbar ist.

Er selbst sagt von seinen Darlegungen, sie seien „collectanea, was ich gelesen / und mir darzu eingefallen". Neben griechischen Philosophen und römischen Autoren (Pythagoras, Euclid, Plato, Aristoteles, Ptolemäus, Cicero, Vitruv), neben Altem und Neuem Testament, neben Augustin, Macrobius, Martianus Capella und Boethius sind es Theoretiker des 15. und 16. Jahrhunderts, die W. anführt, wie Gafori, Venceslaus Philomathes, Glarean, Faber Stapulensis, Zarlino, Tigrini, Artusi, V. Galilei, weiterhin Cornelius Agrippa, Paracelsus, Ficino, Giordano Bruno, ferner Autoren der letzten hundert Jahre wie Kepler, Calvisius, Lippius, Baryphonus, Kircher, Printz, Bartoli (dessen Lehre von der „Musica-Mathematica" er im Jahre 1699 ins Deutsche übersetzte), Namen der großen Komponisten: Senfl, Clemens non Papa, Lassus, Sartorius, Grimm, und Namen bekannter Theologen, Philosophen und Mathematiker wie Joh. Arndt („Vier Bücher vom wahren Christentum"), Joh. Georg Neidhardt, Schwenter, Harsdörfer u. a. In W.s Besitz befanden sich mehrere Briefwechsel zwischen Heinrich Schütz und Baryphonus, zwischen Baryphonus und Samuel Scheidt, auch viele Manuskripte von M. Praetorius[1]. W. kannte Kompositionen von Froberger und Buxtehude, mit dem er in Freundschaft verbunden war. Der später mit J. S. Bach befreundete Joh. Gottfr. Walther studierte 1704 bei ihm in Halberstadt, wo W. – nach seiner 1675–1696 währenden Tätigkeit als Quedlin-

[1] „... ich halte dessen [sc. PRAETORIUS] Schrifften und Gedächtniß sehr hoch / mir sind auch seine Actiones am besten bekant / indem mir alle seine Manuscripta und Arcana Musica [!]... und viel Briefe zuhanden kommen", *Organum Gruningense redivivum*, 1705, § 54.

burger Schloßorganist („Hoff-Organist" heißt es im Titel seines *Musicae mathematicae Hodegus*) im Dienste der Äbtissin Pfalzgräfin Anna Sophia – von 1696 bis zu seinem Tode als Organist zu St. Martini wirkte und jene Orgel spielte, von deren früherer Bauart M. Praetorius (Syntagma II, S. 98 ff., 181 ff.) Eingehendes zu berichten wußte. – W. stand in seiner Zeit in hohem Ansehen als Organist, als Orgel-Probator und als ein Musicus von tiefer, umfassender Gelehrsamkeit. Er spricht aus der Perspektive des Organisten. Seine Darlegungen haben für die evangelisch-theologische Musikanschauung um 1700 besonderes Gewicht.

Mit Ausnahme eines Traktats (*Nucleus musicus,* 1704, unveröffentlicht) schreibt W. in deutscher Sprache[1]. Es ist das weniger ein Stolz auf die nationale Eigenart der Muttersprache, der ihn dazu veranlaßt – wir kennen solche Motive bei Schriftstellern des 16. und 17. Jahrhunderts –, sondern für ihn besteht dabei vor allem ein pädagogischer Zweck, nämlich der, von einer möglichst großen Anzahl von Musikern gelesen zu werden, die der lateinischen Sprache nicht mächtig sind (zu „Nutze des Nächsten", ihm „zu dienen"). Auch das Wort Gottes sei – so erklärt er – in deutscher Sprache herausgegeben worden (1686, 3–4).

Der Lehrstoff ist im Unterschied etwa zu der ungeheuren Sachfülle bei Athanasius Kircher (*Musurgia universalis,* Rom 1650) auf einige wesentliche Kerngedanken konzentriert. Dabei hat die Autorität älterer Autoren – und darin entspricht W. barocker Anschauung – nur bedingte Gültigkeit. Der überlieferte Gedankenvorrat wird verarbeitet, insoweit er zu der eigenen Lehrmeinung paßt, und konkordistisch darauf bezogen. Man zitiert, um die eigenen Erkenntnisse zu bekräftigen und um den stets aufkündbaren Kontakt mit der Überlieferung zu unterstreichen. Wenn W. die große Zahl der Autoren nennt, die er bei sich stehen und studiert hat, so ist das Verhältnis zur Überlieferung ein ähnliches, wie das des Komponisten, der die Kompositionen, die er vorfindet, studiert als *Exempla,* als typische handwerklich-musikalische Muster, die ihm für die eigene Kompositionspraxis nützlich und brauchbar erscheinen. Die „Bücher / oder das Exempel derjenigen Leute / so von dergleichen perfection geschrieben haben" . . . soll er sich „zum Spiegel dienen lassen" (Kuhnau). –

Wir fragen: Was alles liegt in diesem Horizont um 1700? Welche wesentlichen Probleme bewegen den Musiker, – genauer: den Organisten Andreas Werckmeister? Auf welche Gründe ist die Musik bezogen? Welcher Art ist die Seinsverfassung der Musik und deren begriffliche Darstellung in der Musiklehre?

Zu Anfang stellt sich die Frage: Was ist die Musik?

[1] Im folgenden werden (nur nach Jahreszahlen mit Seitenangabe) zitiert: *Musicae mathematicae Hodegus curiosus,* 1686(7); *Hypomnemata musica, oder musicalisches Memorial,* 1697; *Harmonologia musica . . .,* 1702; *Musicalische Paradoxal-Discourse,* 1707, und das von W. aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzte (1700) *Send-Schreiben* von A. Steffani (= S) mit den von W. verfaßten Kommentarstellen (= W).

Die Definition lautet: „Die Musica ist eine Mathematische Wissenschafft / welche uns durch die Zahlen zeiget den rechten Unterschied und Abtheilung des Klanges / woraus wir eine geschickte und natürliche Harmoniam setzen können" (1686, 9–10). W. knüpft an bei der mittelalterlich-quadrivialen Wesensbestimmung. Das Wesen der Musik beruht auf der Zahl. Gott hat „alles nach Maß / Zahl und Gewicht geordnet". Dieser oft zitierte Satz (aus Lib. Sap. 11, 22) bekundet zugleich den theologischen Hintergrund der Definition. Die Musik ist also zuallererst eine Wissenschaft, eine scientia. Bei Lippius (*Synopsis musicae*, 1612), bei dem W. unmittelbar anschließt, konnte er lesen: „MUSICA est Scientia Mathematica subalternata comprimis Arithmeticae circa Cantilenam Harmonicam artificiosè & prudenter componendam occupata Hominis maximè movendi moderatè causâ in DEI gloriam. Brevius: MUSICA est Scientia Mathematica Cantilenae Harmonicae factivae" (Av). Was W.s Wesensbestimmung der Musik von der mittelalterlichen Anschauung abhebt, das ist die Erklärung, die der letzte Satzteil seiner Definition gibt: Sie bezieht sich auf das „Setzen" einer Harmonia, auf das (Lippius:) *Harmoniam componere* und *facere*[1]. Und es ist weiterhin das Adjektivum einer *natürlichen* Harmonia,

[1] Eine ausführliche Interpretation des Musikbegriffs und seiner Wesensbestimmung gibt W. in seinem Kommentar zu Steffanis *Send-Schreiben* (39 ff.), wobei er von der mathematischen Erklärung unmittelbar auf die *natürliche Kraft* der Musik zu sprechen kommt: auf das der Musik innewohnende Vermögen, die (freudigen und traurigen) Affekte zu erregen! – Die Eigenschaften der drei genera (Boethius:) „quae circa artem musicam versantur" (I genus „quod instrumentis agitur", II genus „[quod] fingit carmina", III genus „quod instrumentorum opus carmenque diiudicat", *Inst. mus.* I, 34) sind hier bei W. in einer Person vereinigt. Der Componist selbst vermag im Komponieren die von der Ratio erkannten und vom Urteil geprüften Gesetze unmittelbar ins Werk umzusetzen und zu erfüllen. Die *Composition* ist von der Musica Theoretica, von der „Mathematischen Wissenschafft" in fundamentaler Weise abhängig; vgl. Calvisius, *Melopoiia sive Melodiae condendae ratio . . .*, 1592; dazu G. Pietzsch, *S. Calvisius und J. Kepler*, Die Musikpflege, 1. Jg., 1930, bes. S. 391 f., wo die spezifisch deutsche Anschauung hervorgehoben wird, die sich im Unterschied zur italienischen Lehre in der Vorrangstellung der Musica Theoretica und in der engen Verbindung der Kompositionslehre mit der Theorica zeigt. Vgl. innerhalb der deutschen Musiklehre im Hinblick auf das Ideal des musicus perfectus die bedeutsamen Ausführungen über das 2. Genus bereits bei Adam von Fulda, *Musica*, II pars, cap. VI, in GS III, 347b/348a! – Das Komponieren (= fingere) und ex tempore-Spiel (= agere) steht unter der immer gegenwärtigen Kontrolle der Ratio. – Bedeutsam ist die Erklärung W.s, daß die Musik eine *Scientia* ist. Die Scientia ist als *Wissenschafft* (disciplina) in der Ranghöhe der *Ars* bei W. (noch immer!) weit überlegen. Sie ist dem Handwerk der Ars auch stets voraus. Schon Boethius betonte: „ratio . . . quasi domina imperat" (ibid.). Die Ars ahmt die von der Ratio erkannten Gesetzmäßigkeiten nur nach (imitatur naturam). Die Möglichkeit des eigentlichen Komponierens ergibt sich erst aus der fundamentalen, vorgängigen Erkenntnis dessen, was die Musica (W. gebraucht an dieser wichtigen Stelle die ⟨alte⟩ lateinische Form: = Musiklehre, Theoretica!) uns als „Mathematische Wissenschafft" zuvor zeigt. Der theoretische Teil steht in der Aussageform der Definitio dem auf die Komposition bezogenen voran, – analog der Reihenfolge jener Prädikate, die sich auf den Titelblättern von W.s Schriften finden: „Musicus und Organist". – Andererseits läßt die Definitio bei aller Ähnlich-

das seiner Erklärung eine neue, der Musikanschauung des Barock eigentümliche Modifizierung gibt. Diese *natürliche Harmonia* beruht auf der Grundgestalt der Trias harmonica, der Lippius einen eigenen Abschnitt widmet, in dem er auf die Bedeutung der Trias harmonica als eines Abbildes der göttlichen Trinität zu sprechen kommt und auf ihr Vorbild in der Natur hinweist.

Wie ist die Musik aufgegliedert? „Dieselbe ist zweyerley / Theoretica und Practica"; letztere zerfällt in „Choral und figural-Music" (1686, 10–11). Weitere Unterteilungen will W. nicht vornehmen „zumahl die Music heutiges Tages so viel divisiones hat / daß ein jeder / so davon geschrieben / seine sonderliche Theilung und Meinung hat". Freilich hat W. die auf deutschem Boden erwachsene Drei-Teilung der Musik (theorica – practica – poetica) gekannt. Schon durch die Lektüre von Herbst war sie ihm vertraut. Er schließt sich jedoch mit seiner Zwei-Teilung der Anschauung an, wie sie sich in der italienischen Musiklehre im 16. und 17. Jahrhundert erhalten hat und von dort her auf die deutsche Musiklehre wieder zurückwirkte (Zarlino – Tigrini – Calvisius – W.). Der *Componist* steht zunächst bei der Practica und gilt als *Practicus* (1686, 10). Er kann jedoch, wenn er sich in den mathematischen Grundlagen der Musik auskennt, zugleich ein *Theoreticus* sein. Er verfügt dann über die eigentliche Einsicht (ratio) in das, was er *setzt*. Gänzlich ohne bestimmte naturgegebene Voraussetzungen jedoch kommt er dabei nicht aus, wenn es ihm um das Komponieren geht, – denn „Musici non fiunt / sed nascuntur" (1697, 12). Der Komponist kann aber ebenso auch nur ein Theoreticus sein, wenn er das von ihm Komponierte nicht auch praktisch (vocaliter oder instrumentaliter) auszuführen vermag. Ein eigener festliegender Bereich kommt dem Komponisten nicht zu. Seine Stellung wechselt – je nach der Art seines Könnens und Wissens – zwischen beiden Bereichen. Er ist als Komponist im günstigsten Falle beides: Theoreticus und Practicus[1]. Das Ideal ist noch immer das des (gegen 1500 aufgekommenen) „musicus perfectus", der beides in einer Person vereinigt. W. beruft sich auf H. Schütz, der in verschiedenen seiner Briefe an Baryphonus (1639, 1642, 1647) vom Komponisten fordert, daß er die „Theoriam nicht auf die Seite setzen . . ." solle (1686, 114). – Die bewegliche Stellung des Komponisten mag damit zusammenhängen, daß für einen Organisten das *Setzen* und

---

keit mit den mittelalterlich-boethianischen Erklärungen und bei aller Kontinuität mit dieser geschichtlich so tief verwurzelten und wirkungsmächtigen Tradition zugleich auch im Unterschied zu ihr den hohen Rang erkennen, den die *Composition* einnimmt: Immerhin mündet die Aussage in das „eine . . . Harmoniam setzen" –, und bei J. G. Walther (1708) ist die Kompositionslehre (= Musica poetica) – ursprünglich doch eine Ars – bereits selber eine „mathematische Wissenschafft", d. h. eine Scientia! – und zwar: nicht mehr so, daß (wie bei W.) die Musica eine Scientia ist, welche – der Kompositionslehre vorausgehend – die „Harmoniam zu setzen" zeigt!

[1] Vgl. H. Zenck, *Zarlinos „Istitutioni harmoniche" als Quelle zur Musikanschauung der italienischen Renaissance* (ZfMw XII, 1930, S. 559 f.).

Variiren auch ex tempore[1] und das ex tempore-*Tractiren* einer *Fuga* über ein gegebenes Thema (1702, § 129) als eine Selbstverständlichkeit seines handwerklichen Könnens verlangt werden durfte: Von hier zur schriftlichen Aufzeichnung einer Komposition (in Tabulatur oder Notenschrift) war nur ein kleiner Schritt, so daß die Übergänge schon aus der täglichen Musikübung heraus fließend waren und eine eindeutige Zuweisung des *Componisten* kaum möglich erschien. – Eine andere Erklärung mag diese sein, daß W. Organist war und die „Musica poetica", die ja im 16. Jahrhundert im vokalen Kompositionsfeld entstand (neben der organistischen Fundament-Tradition und unabhängig von ihr), als ein Eigenbereich der Kompositionslehre streng genommen den in der berufsständischen Gliederung um eine Stufe höher stehenden Cantor anging.

W. verzichtet wohl auf die Species der „Musica poetica". Dafür jedoch steht bei ihm die *Composition* der *wahren Music*, die allein Rang und Würde hat, in der nächsten Nähe der *Musica Theoretica (= Musica Mathematica)*, die als Grundlage des (praktischen) Kompositionshandwerks erscheint und in der ein Komponist zu Hause sein sollte. Wie schon Calvisius (Zweiteilung) die Komposition in diesen engen Bezug zur Musica theoretica stellte, so geschieht dies auch bei W. – Beide Wege: der einer eigenständigen „Musica poetica" (Dreiteilung) und jener auf der Voraussetzung der Zweiteilung (theorica – practica) vorbereitete – mit der engen Verflechtung von Komposition + Musica Mathematica (d. h. Theoretica, Scientia) verbunden – kommen bei Joh. Gottfr. Walther (*Praecepta der Musicalischen Composition*, Weimar 1708) zusammen, wo es dann (knapp vier Jahre nach dem Studienaufenthalt Walthers bei W.) heißt: „Musica poetica oder die musicalische Composition ist eine mathematische Wissenschafft . . .".

Die Frage der Aufzeichnung einer Orgelkomposition läßt erkennen, daß sich die Akzente aus verschiedenen Ursachen verlagert haben. Die *teutsche Tabulatur* erscheint W. unpraktisch. Sie ist zu schwer lesbar und zu kompliziert geworden für den heutigen Gebrauch:

„denn in derselben hat man gar zu viel bunte Characteren / als 16. bis 20.fache Fenster und 5.fache Hacken: Item die vielen Überstreichungen" (1707, 70). W. macht dann verschiedene Vorschläge zur Vereinfachung der Tabulatur (1707, 70–71).

---

[1] Dazu allgemein: W. Gurlitt, *Der Begriff der sortisatio in der deutschen Kompositionslehre des 16. Jhs.* (Tijdschrift XVI – 3e Stuk, 1942). Vgl. auch J. Kuhnau, *Der wahre Virtuose . . .*, 1700 (= 52. Kap. aus *Der Musicalische Quacksalber*, W.s *Cribrum musicum* ⟨S. 42 ff.⟩ angefügt), Abschnitt 17–18: „. . . Braucht aber ein Instrumental-Musicus sonderlich die Hülffe dieser schönen Dichterkunst [= Kompositionslehre] / so ist es in Warheit der jenige / welcher das Clavier spielet: Denn wie dieser mit den vollkommensten Instrumente zu thun hat / und darauf alleine dasjenige verrichten kan / was sonsten in Choro Musico von vielen Personen muß verrichtet werden; Also ist auch sein musicalisches Spiel nichts anders / als eine ex tempore componirte vollstimmige Sinfonia oder Suonata . . . 18. Ich sage eine ex tempore componirte Sinfonia . . ."!

Auch im Hinblick auf den *Tact*, auf das Ordnungsgefüge der strengen musikalischen Zeit-Rhythmik, genügt für den Organisten nicht die Kenntnis der Tabulatur. Er muß auch in der Notation der Cantoreimusik zu Hause sein und die Generalbaß-Notierung (Noten-Tabulatur, Partitur) beherrschen[1].

„Die aber hingegen bloß an der Tabulatur hangen / machen bißweilen einen Tact geschwinde; den andern wieder langsam / ja wohl ein vierthel und einen halben Tact / bald langsam bald wieder geschwinde / daß einen die Ohren vor solcher Ungleichheit wehe thun" (1702, § 126).

Nützlich und brauchbar ist die Tabulatur jedoch für einen jeden Organisten, um seine Kenntnis in der tabulaturmäßig notierten Musik zu erweitern und zu vertiefen:

„Ich verwerffe hiermit nicht / wann einer ein gut Stück aus der Tabulatur spielen kan / es ist sehr gut / und halte viel auf gute Tabulatur Sachen / denn man kan darauß sehen / was andere rechtschaffene Organisten gesetzet haben / und kan von denen gute Manieren und Inventiones sehen / und sich dieselben zu Nutze machen und weiter darauf nachdenken / und Zufälle davon haben" (1702, § 127)[2].

Vor allem muß sich der Organist von der Tabulatur unabhängig machen können und für das ex tempore-Spiel geschickt sein. Es ist bekannt, daß die Tabulatur im beginnenden 18. Jahrhundert immer mehr an Bedeutung verliert[3]. J. S. Bach bedient sich ihrer noch vereinzelt, wenn das Papier nicht mehr genügend Platz bietet. Für Mattheson ist die Tabulatur bereits ein Gegenstand, den man nicht mehr ernst zu nehmen vermag.

Welches ist das Judicium in der Musik?

Bestimmt die Ratio oder der Sensus das Urteil? W. verweist auf die Alten: Pythagoras entschied zugunsten der Ratio (Zahl), Aristoxenus für den Sensus (= auditus), bis Ptolemäus „diesen Streit gestillet / und daher sensus & ratio die Richter in der Music verbleiben" (1697, 20; ähnlich: 1707, 41; 1686, Cap. III; W 18–19)[4]. W. entscheidet sich für beide Urteilsquellen. Ausgehend vom Sensus „muß ratio noch hinzugethan werden / durch welche wir allen Zweifel und Subtilitäten in Musicis erörtern können / wie solches alle musici mathe-

---

[1] Vgl. Praetorius, *Syntagma* III, NA S. 100: „M. P. C. Dieweil aber die meisten Organisten in Deutschland, der deutschen Buchstaben Tabulatur . . . sich gebrauchen, vnd ihnen sehr schwehr fürfallen wolte, von newen zu der NotenTabulatur oder Partitur sich zu gewehnen: So ist es wol zum besten gerathen, daß sie im anfang die Concert vnd Gesänge gantz vnd gar in jhre gewöhnliche Buchstaben-Tabulatur absetzen, vnd sich darinnen notdürfftig ersehen, wie es allerseits mit dem General-Baß vberein komme, ob sie darnechst durch fleissige auffmerck- vnd übung sich zu solchem GeneralBaß auch gewehnen köndten" (Sperrungen vom Verf.).

[2] Vgl. Seite 208 das im Zusammenhang mit dem Zitat von Kuhnau Gesagte.

[3] Vgl. W. Gurlitt, *Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jhs.*, Bamberger Kongreßbericht 1953 (Kassel 1954), S. 112 f.

[4] Vgl. dazu auch den Brief des Baryphonus an H. Schütz, – aus W.s *Cribrum musicum* mitgeteilt bei H. J. Moser, *H. Schütz – Sein Leben und Werk*, Kassel 1936, S. 173 f.

matici bezeugen / und die Erfahrung selbst es einem jeden lehren wird" (1686, 8). Erst die Einsicht in das zahlhaft geordnete Fundament der Musik zeigt den rechten Weg, – auch und gerade für das Komponieren. „Es kan aber in Musicis nichts natürliches geschlossen und erkandt werden / wo nicht ratio, das ist Arithmetica und Mathesis vorher den rechten Weg zeigeten". Daher auch demonstriert W. die guten und schlechten Fortschreitungen der Harmonia, indem er deren natürliches, rational erkennbares Fundament aufweist und die Progressionen an den zugrunde liegenden Zahlen erklärt. Denn nur die Zahlen geben eine Gewißheit. Sie stellen die Ordnung dar, in der die Musik begründet ist. Und diese Ordnung ist Gottes Werk. So ist auch „Gott der Allmächtige Schöpffer der Music Autor selber" (1707, 4). Er hat auch „die Sternen / und dero Lauf in die Musicalischen Proportionen geordnet", wobei W. auf Job. 38, 7, und auf die Darlegungen Keplers[1] hinweist. Die „Paradoxal-Discourse" beginnen mit dem Satz:

„DAß die Musica oder Harmonia, Ihren Uhrsprung von GOtt habe / und denen Menschen als ein herrliches Geschencke von dem Schöpffer sey gegeben worden / solches wißen und verstehen / nicht allein viel Gottseelige und Gelehrte Theologi, sondern es haben es auch die klugen Heyden aus dem Lichte der Natur [= rationaliter] erkennen können".

Dieser von Gott gegebenen Ordnung hat sich der Mensch zu fügen, indem er ihr in der *Erbauung* (im Sinne von aedificatio) *der Harmonia* entspricht und die Ordnung abbildhaft bewahrt.

„Causa efficiens ist GOtt selbst / darnach die Natur [= als dessen Schöpfungswerk] / die Kunst [= als deren gespiegelte, abgebildete Ordnung] und der Verstand des Menschen [= der – als Ebenbild Gottes – dessen Ordnung und Absicht erkennen kann, – durch die *H. Schrift* und *ex lumine naturae*]. Finis ist die Ehre Gottes / die Anreitzung zur Tugend / und zulässige [= der gottgegebenen Ordnung entsprechende] Ergetzligkeit[2] des Gemüths" (1686, 12). Die Musik ist zur „Ehre Gottes und des Nechsten Nutz" – wie es an anderer Stelle heißt (1686, 4).

Die Stellung des Menschen wird bestimmt durch dessen Einordnung. Sein Tun soll im Sinne der *causa finalis* stehen. Diese im Zuge der reformatorischen Musikanschauung jüngst eingeschärfte und akzentuierte Haltung des Musikers wird von W. den nachwirkenden humanistischen Anschauungen sowohl als auch dem in seiner Zeit aufkommenden aufklärerischen Rationalismus gegenüber nachdrücklich betont. Das gilt für den Theoreticus, für den Practicus und den komponierenden Musiker in gleicher Weise.

---

[1] Etwa folgende Stelle (*Harm. mundi*, 1619, ed. von M. Caspar, p. 114): „. . . denique ad pulcherrimum aedificium [!] Systematis Harmonici, seu scalae Musicae ex ijs extruendum: cujus constitutio non est arbitraria, ut quis cogitare possit, non inventum humanum tale quod mutari etiam possit, sed Rationabilissima, Naturalissimaque, adeò, ut Deus ipse Creator illam expresserit in contemperatione motuum coelestium" (lib. III, cap. II).

[2] Vgl. W. Gurlitt, *J. S. Bach in seiner Zeit und heute*, Ber. über d. wiss. Bachtagung, Leipzig 1950, S. 72–73.

Die Position, die W. einnimmt, wird durch einen Vergleich mit den Anschauungen des Nürnberger Meisters J. A. Herbst besonders deutlich, wobei es um den Begriff des Ruhmes geht:

Der in der humanistischen Musikanschauung um 1500 aufkommende Gedanke der Verantwortung des *componista* für die aus seiner Werkstatt entlassene Komposition[1], die – wie es im 16. Jahrhundert gesehen wird – seine Lebenszeit überdauert und ihn berühmt macht, wird hier als ein wirksamer Nachklang des süddeutsch-humanistischen Denkens (verbunden mit den Anschauungen des Luthertums) bei dem Nürnberger Cantor Joh. Andr. Herbst (*Musica poetica* . . ., Nürnberg 1643) für die Person des Komponisten (Musicus poeticus) beibehalten. Aber er wird aus dem maßvoll-gesammelten Denken der humanistischen Konzeption heraus geradezu ekstatisch erweitert und gesteigert zu einem geltungsbestimmten, überhöhten und extrovertierten Personalbewußtsein, wobei der Ruhm als Nachruhm korrelativ mit dem Unsterblichkeitsglauben verschmilzt und von dorther auch für den innerweltlichen Raum seine Wertbestätigung erfährt. Der Ruhm ist dem Komponisten nicht mehr nur eine öffentlich sichtbare Begleiterscheinung, die zu seinem Werk gleichsam noch hinzutritt. Er braucht vielmehr den Ruhm als einen geradezu notwendigen Reflex seines *ingenium* in der Umwelt und Nachwelt. Das *Opus* oder *Werck* wird „zu seines Namens jmmerwährendem Gedächtnuß den Nachkömlingen hinderlassen". Der Komponist kann mittels seiner „Kunst jhme einen ewigen[!] Namen erlangen vnd zuwegen bringen". Der Nachruhm garantiert über die Lebenszeit hinaus die irdische Unsterblichkeit des Namens, analog dem ewigen Leben, das sich auf die himmlische Zukunft bezieht. So findet das Selbstbewußtsein im Ruhm seine Bestätigung. Der Ruhm, zu dessen Erringung die Musik verhelfen kann, erbringt irdischen Wohlstand („Du machest Reich zu seyn / gibst Gärten / Hauß vnd Hülle / Schaffst daß sein Lob und Ruhm wol haben kan die Fülle": „Divitias, hortos, aedes & praemia vestes / Donat & illustres titulos & nomina famae")[2] und erhebt den, der durch ihn ausgezeichnet ist, bis an den Himmel („Der diese Kunst recht kan / Fleucht über alle ding / ja stösst am Himmel an"!). – Das Selbstbewußtsein widerspiegelt sich im Ruhm. –

Anders bei W.: Bei ihm kommt der Gedanke des Ruhmes im Hinblick auf den Menschen überhaupt nicht auf. Vom humanistischen ingenium ist keine Rede. Dem Menschen kann gar kein Ruhm zukommen, weil er nicht etwas

[1] Vgl. in der deutschen Musiklehre als besonders frühes Zeugnis die wichtige Stelle bei ADAM VON FULDA („De Musica", gegen 1490 abgeschlossen, GS III, p. 354a), wo der Gedanke der Verantwortung in diesem Sinne (aber noch ohne auf den „Ruhm" bezogen zu sein) ausgesprochen wird; über die Bedeutung des Ruhmes in der Musikanschauung der italienischen Renaissance vgl. H. ZENCK, a.a.O., Abschnitt 2: „Der Künstler", S. 558 ff.

[2] Die Verse tragen das Monogramm „F. L.". – Der lat. Text „Cantores [!] aethera tangunt" ist in der deutschen Übersetzung vereindeutigt.

Eigenes – kraft seines reinen Könnens – vollbringt, sondern in all seinen Verrichtungen Gottes Ansprüchen genüge tut und in seinem *Dienst* steht, begründet auf das Wissen von der gottgegebenen Einrichtung der Musik und im Hinblick auf das ihm von Gott „anvertrauete Pfund" (Kuhnau) abhängig von dessen Gnade:

„Also ist GOtt immediatè, und mediatè Uhrheber der Music / so wir allhier in dieser Zeitligkeit haben. Und der Mensch ist nicht eigentlich der Inventor sondern nur das Werckzeug / so GOtt darzu gebrauchet" (1707, 26).

Theologisch bestimmt ist auch W.s Geschichtsbild.

Alles was sich im Verlaufe der Zeit an großen Dingen ereignet, ist von Gott geschickt. Seine Wirksamkeit ist immerfort und von jeher erkennbar. Gott offenbart sich in der Geschichte. Er erschließt den Menschen der verschiedenen Zeitalter immer wieder neue und ungeahnte Möglichkeiten. Sowohl die humanistische Musikanschauung im 16. Jahrhundert wie auch der lutherisch-orthodoxe M. Praetorius sahen den Höhepunkt der Musik in ihrer eigenen Gegenwart. Praetorius hegte Zweifel daran, daß die Musik noch „höher" werde steigen können. W. dagegen verfügt nicht über die Sicherheit eines solchen Kulminationsbewußtseins seiner eigenen geschichtlichen Musikwirklichkeit gegenüber. Wir können nicht in das Einblick nehmen, was Gott uns noch offenbaren will. Er ist der Meinung,

„daß auch die Musica ihren Zweck [!] noch nicht erreichet hat / und noch viel Geheimnißen darinnen verborgen liegen / welche GOtt seinen Kindern zu seiner Zeit / weiter und im ewigen Leben völlig / offenbahren wird" (1707, 89).

Die Erkenntnisse sind zu jeder Zeit von Gott gegeben und ebenso sind von ihm die Erkenntnisgrenzen gesetzt.

So tadelt W. denjenigen, der die „alten Autores" hervorholt und dann abschätzig von ihnen spricht, „da doch eine jede Zeit / ja ein jedes Seculum ihren sonderlichen Genium hat / GOtt offenbahret seine Wunder / immer / nach einer Zeit zur andern / uns anders und weiter / als unsern Vorfahren. Hätte es GOtt gefallen in den vorigen Zeiten / daß die Musica also solte excoliret werden wie heutiges Tages / Er würde schon Werckzeuge außgerüstet haben" (1697, 41).

Der „Genius", von dem W. spricht, ist also etwas von *Gott* Gegebenes. Aber auch die *Natur*, Gottes Schöpfungswerk, der Makrokosmos, hat einen (von Gott gleichsam zugegebenen) Einfluß auf die Zeiten. Hier sind es insbesondere die Gestirne:

„Und wie die Constellationes sich von Zeit zu Zeiten verwechseln / also werden die Gemüther durch solchen Stern-Geist und harmoniam verändert / das von einer Zeit zur andern die humores und mores der Menschen verändert werden: Hieraus können wir auch schließen warum die Manieren in der Music so veränderlich sind / denn dasjenige was vor 10. 20. 30. und mehr Jahren am angenehmsten gelautet / dasselbe wird anjetzo verlachet / und gar nicht aestimiret, die consonantien bleiben zwar / aber die constellationes verändern die Manieren. Und wie diese Veränderung biß ans Ende der Welt sich erstrecken wird / so werden auch die Manieren der Music veränderlich seyn" (W 51 f.).

Grundlegend für die Musik ist das Prinzip der Ordnung. Auf die Ordnung ist alle Musik wesensmäßig bezogen. Die Ordnung beruht auf den Zahlen.

Deshalb gehen die „Musicalischen Theoretischen Dinge nach den Principiis Mathematicis". Die Scientia Mathematica, in der die Prinzipien der Musik liegen, erscheint nicht in vielstelligen Zahlen, so wie wir sie etwa in den (längst üblichen) naturwissenschaftlich-akustischen Berechnungen antreffen, sondern sie manifestiert sich vornehmlich in den einfachen archetypischen Gestalt-Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6.–8., die der *Unität* (= 1) nahe gelegen sind, oder auch in solchen Zahlen, die auf diese Grund-Zahlen und *harmonischen Wurzel-Zahlen* zurückgeführt werden können (z. B.: c e g = 4 : 5 : 6 oder 8 : 10 : 12 usw.). – Die *Scientia Mathematica* wird geteilt (W 34 f.) in *pura* und *mixta*. Die erstere „betrachtet [!] die qvantität oder Grösse abstracte ohne materie" und wird auch „subalternans" genannt. Sie ist unterteilt in die *scientiae mathematicae superiores*: Arithmetica („handelt nur von den Zahlen / oder de qvantitate discretâ") und Geometria (handelt von „Abmessung der Linien / flächen und cörperlichen Dingen", „in qvantitate continuâ"). Die *Mathematica mixta (= disciplinae mathematicae inferiores)* „betrachtet die qvantität in einem gewissen subjecto, und einer vernehmlichen materie". Zu ihr gehören: Musica, Optica, Astronomia, Geographia. Sie gibt als Wissenschaft die Grundlagen für die Dinge des Hörens und Sehens, für die Erkenntnis von Himmel und Erde. Diese sechs Disziplinen bilden das erweiterte Quadrivium. – W. stellt dann die Frage nach dem *Subjectum musicae*: Der *sonus* – so lautet die Antwort (noch immer nach altem Brauch) – ist nicht das eigentliche subjectum, denn die *numeri* geben dem sonus die Form. Die *forma* ist stets – nach der scholastischen, auf Aristoteles aufgebauten Denklehre des strengen Universalien-Realismus – der *materia* voraus (universalia ante rem). – Daher ist das subjectum musicae: *numerus sonorus* oder *numerus in sono*, womit sich W. dem Zarlino (Ist. harm., 1558, Ia Parte, bes. Cap. I, XII, XIV sgg., XVII sgg., „il Soggetto della Musica è il Numero sonoro") anschließt. Die Definition: „sonus numeratus" (W 38) wird verworfen (sie ist modern und physikalisch bestimmt)[1], denn: „Es ist . . . dasjenige so die form eines Dinges giebt / allemahl herrlicher / und höher als die materia, so in die form gebracht wird"[2] – und: „a potiori fiat denominatio". Es entsprechen einander: forma, numerus, Mathematica / materia, sonus, Physica.

In dem hintergründigen XIX. Capitel *Von der Zahlen geheimen Deutung* (1707) heißt es: „Diese Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. und 8. sind nun ein Corpus der völligen Harmonie . . . Sie können uns Schatten-Weise das Wesen des Allmächtigen GOttes abbilden / wie er von Ewigkeit in seiner ewigen Natur / ehe der Welt-Grund gelegt war / gewesen ist".

---

[1] „Die Principia Musicae werden mehrentheils aus der gantzen Philosophia genommen / als: ex Metaphysicâ, de unitate, identitate, simplicitate, potentiâ & actù &c. Ex physicâ: de motu, de aerë, de sono &c." (1686, 11; vgl. auch 1702, § 66).

[2] „la forma . . . più nobile della materia", ZARLINO, *Ist. harm.*, Ia Parte, Cap. XX.

Der Schönheitsbegriff, wie wir ihn bei Thomas von Aquin[1] formuliert finden, hat noch seine volle Gültigkeit, und Augustins Satz (De libr. arbitr.) wird von W. (1686, 149) zitiert: „Omnem rem, ubi numerum, Mensuram & ordinem videris Deo artifici attribuere non cuncteris".

Die der *Unität* naheliegenden Proportionen sind vollkommen (1 : 2 = vollkommener als 2 : 3), denn „GOtt ist selber die Unität" (1686, 63). Und so gilt der in der Pansophie des 16. und 17. Jahrhunderts bedeutungsvolle Satz auch hier: „Omnia ab Uno, omnia ad Unum" (1707, 107), womit causa efficiens und finalis in eins genannt sind. – Die Trias harmonica oder „Drey-Einigkeit" ist als die natürliche Fundamentstruktur und Grundform der barocken Harmonia[2] ein „Fürbild" (1686, 69) des „einigen Gottes", „und wir haben schon gnung / wenn wir sehen / daß uns die Natur [!] zur Gleichheit und ordentlichen vernehmlichen Wesen führet und leitet".

So haben auch die „Heiden . . . kein wahres Erkäntniß von GOtt / in dem sie denselben in der Trinität nicht erkennen können / gehabt: Also haben sie Triadem Harmonicam, indem sie die Tertien vor keine Consonantien geachtet / nicht erkennen können / da doch die Harmonia ohne Zusatz der Tertien gantz schlecht und unvollkommen / ja kein Leben in solcher Harmonia ist" (1707, 39).

In der natürlichen Grundform der Harmonia finden wir dieses Vor-Bild *(Fürbild,* Lippius: *Imago, Umbra)* des (übernatürlichen) Schöpfers aller Dinge[3]. „Aus diesen harmonischen Zahlen entspringet nun alle Schönheit und Zierde", indem sie sich uns, wie alle von der Wahrheit (und damit vom Guten: letztlich vom summum bonum), d. i. von Gott herkommende Schönheit als ein Widerschein und entfernter Abglanz leuchtend zeigt. W. zitiert dafür Marsilio Ficino, den großen italienischen Humanisten (Comm. in Hippiam Plat.): „pulchritudo nihil aliud est quam bon isplendor. &c.", und beruft sich dann auf Vitruv, der

---

[1] *S. Th.* I, 39, 8c.

[2] Vgl. diesen Vorgang bei Zarlino – Calvisius – Lippius, – bes. die Trinitätsbezogenheit der Trias harmonica bei Lippius, *Synopsis musicae,* Argentorati 1612: G 4v, G 5, (G 6v), vor allem F 4 sqq. und die wichtigen Ausführungen in den einleitenden Seiten.

[3] Lippius, a. a. O. (F 7): „Dispositio omnium optima, perfectißima, naturalißima, simplicißima, gratißima, efficacißima, mirabilißima Trinitatis Harmonicae multiplicatae Diffusae & Auctae ea est, quam dat series Numerorum & Proportionum Radicalium Naturalißima . . ."; und auf den einleitenden Seiten: „HARMONIA inquam Pulcherrima est in DEO VNITRINO ARCHETYPO FONTE Omnium" (p. 2), vgl. dazu den Abschnitt *De Triade Musicâ* (F 4 sqq.): „. . . magni istius Mysterii DIVINAE solùm adorandae UNITRINITATIS Imago & Umbra (an ulla luculentior [!] esse poßit, nescio)".

W.: „. . . denn 4. 5. 6. zeiget an die vollkommene Triadem oder Drey-Ein-stimmigkeit / also wenn wir dieselbe hören / es nicht anders ist als unisonus, und ist doch ein Trisonus, und gar recht ein unitrisonus. Kan wohl etwa ein Gleichnüß deutlicher vorgestellet werden / welches uns das Drey-Einige Göttliche Wesen gleichsam in einem Spiegel zeige[t] / als dieses?" (1686, 147).

darauf hinweist, daß auch „die Schönheit der Architectur in den musicalischen Proportionibus bestehe" (1707, 98)[1].

Gott hat alles nach „Maß / Zahl und Gewicht geordnet / und also erschaffen". So ist die Ordnung auch das Grundgesetz der Musik. Die Ordnung, in der das natürliche Fundament der Musik besteht, ist die alles übergreifende Ordnung der Welt. Daher ist die Musik ein „Formular göttlicher Weißheit", ein „Spiegel aller guten Ordnung" (W 43; 1686, 112). Und deshalb „belustigt sich der Mensch wann ihm sein Ebenbild durch solche proportiones vorgestellet wird". Auf Grund dieser *natürlichen Ordnung* in der Musik, die Gottes „Ordnung / und Form der Schöpfung" widerspiegelt, hat auch Gott selbst an ihr sein Gefallen, „wann ihm seiner Weißheit formular durch die musicalischen proportiones in Demuth vorgetragen" wird. Diese Ordnung erkennen wir auch in den Proportionen der Gebäude, die Gott – alttestamentlichem Bericht zufolge – zu bauen befohlen hat (Tempel Salomonis, Bundeslade, Gnadenstuhl, Arche Noa usw.). Ordnung ist *Deutlichkeit*, Unordnung ist *Undeutlichkeit*. Die Ordnung ist als Baugesetz besonders für die Komposition verbindlich:

> Die „gute Ordnung muß nothwendig in einer Musicalischen composition in acht genommen werden / und kan auch nicht anders seyn / wenn man nicht ein Wolffesgeheule verursachen wil / denn alle klingende Stimmen stehen in solcher guten Ordnung und proportion..." (1686, 12 f.).

Die Ordnung, der wir in der Natur und in deren Spiegel: der Musik, begegnen, vergegenwärtigt eine präexistente Harmonie:

> Die Proportionen, die wir bei der „demonstratio des Circkels" auf dem Monochord vorfinden, „bekräfftigen das gantze Wesen / und bringen die unläugbare Gewißheit / in dem dieselben Zahlen durch die species musicae eine ausbündige Harmoniam machen / ehe und bevor [!] dieselbe zum Gehör gebracht wird" (1686, 13).

Die *gute Ordnung* gilt sowohl für die Harmonia, als dem vertikalen Gefüge der Musik, als auch für die Gliederung der Zeit: für „Mensur" oder „Tactus". Die Mensur widerspiegelt solche Ordnung in der Wahl der der Unität nahegelegenen Proportionen (z. B. $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$), oder zumindest in solchen, die („zusammen gesetzt") auf jene zurückführbar sind ($\frac{4}{6}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$). Ein allzu schnelles und abruptes Wechseln der verschiedenen Mensurstufen stört die Ordnung und verwirrt.

Der *Music-Bau* (1686, 5) steht auf einem „wohlgegründeten Fundament aus der Natur", die „selber die Weißheit GOttes uns vor die Augen mahlt / und vorbildet" (W 60). *Fundament* hat bei W. hauptsächlich zwei Bedeutungen:

1. Zunächst ist es das *Fundamentum Mathematicum* (1686, 13; 1697, 25), das in den *Wurtzel-Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6.–8.* besteht – „wie sie GOtt und die Natur

[1] Leibniz, *Theodicaea* (1710): „Ordo, proportiones, harmonia mirifice nos adficit, exemplo esse potest Pictura & Musica: Deus totus ordo est, proportionum concinnitatem nunquam non servat, praestat harmoniam universalem: omnis pulchritudo radiorum ejus est effluvium" (Leibniz-Ausgabe: Apud Fratres de Tournes, Genevae 1768, Tom. I, p. 38).

selbst geordnet hat" (1707, § 5) –, und das die Musik zur Scientia Mathematica macht. *Fundamentum* hat hier einen archetypischen Sinn: mathematischer Ordnungsgrund *(Fundamentum ... ex Mathesi)* der Harmonia: „fundamentum mathematicum oder theoreticum" (1697, 42).

2. Dann bezeichnet W. mit *Fundamentum* den *Bassus Generalis* oder *Bassus Continuus*, die *Grund-Stimme*, den Grund-Baß, der die Triades harmonicas fundiert. Im Generalbaß ruht der harmonisch-klangliche Aufbau der Musik. Denn er ist „nichts anders als ein liebliches Sausen und Fundament ... / in einem Musicalischen Stücke / worauff alle andere Stimmen beruhen" (1702, § 117).

Beide Bedeutungen (I. Grundlage – II. Grundstimme) von Fundamentum (der organistische Fundament-Begriff des 16. Jahrhunderts kommt nicht mehr vor), die verschiedener geschichtlicher Herkunft sind: die erste ist dem Prinzip nach die bereits das Mittelalter hindurch verbindliche, die zweite ist die große Errungenschaft des Barock, – beide Bedeutungen werden bei W. miteinander verwoben. Sie spielen auf eine sehr besondere Weise ineinander. Wir müssen uns dazu auf den sachlich wie terminologisch etwas komplizierten Vorgang einlassen:

Wie verhält es sich nun, wenn in dem mathematischen (theoretischen) *Fundament* nicht die *rechte Radix* triadis harmonicae* (z. B.: c* e g) den *Grund* (= Baß-Ton) darstellt, sondern die Terz (e g c′) im Baß liegt, wie solches in den *Sätzen* der vierten Ordnung (den *Sonderbaren Sätzen*) zu geschehen pflegt? Ist in solchem Falle wirklich noch das Fundament vorhanden? Gewiß. Aber es handelt sich dabei (beim e) um ein *nur* (!) *entlehntes* oder *geborgtes Fundament* (5 : 6 : 8). Das e ist dabei (theoretisch) nicht mehr die „Wurtzel der Harmonia". Diese *Wurtzel* der jeweiligen harmonischen Triade ist der „eigentliche" Grund (= Fundamentum), denn „alle Zahlen über den Nothen sind nichts anders / als exceptiones, oder Veränderungen der Ordinar-Griffe" (1702, § 16). Solche *geborgten Fundament-Claves* treten allemal dann auf, wenn „im General-Baß Signaturen und Zahlen überstehen", d. h. bei bezifferten Generalbaßnoten, wobei es sich um eine praktische Bezifferung (Griff-Notierung) handelt, die nicht mit der theoretischen (= mathematischen) Bedeutung zu verwechseln ist, welche dem *Satz (= Accord)* als dessen Form zu Grunde liegt und ihn zahlhaft (= formaliter) prästabiliert. Wir dürfen so sagen: Im *Satz* über eine bezifferte Generalbaßnote liegt das *Fundament* (als die *Radix*, im mathematischen Sinne) irgendwo im (von der r. Hand) dazugegriffenen Klang; im *Fundament* (im Sinne: tatsächlicher Grund-Baß) dagegen liegt nur ein *geborgtes Fundament*. Die *Sonderbaren Sätze* (1702, § 9), bei denen solche Komplikationen der beiden Fundament-Bedeutungen eintreten, werden als die 4. Ordnung unterschieden von den *Ordinar-, zerstreuten Ordinar-* und *Extraordinar-Sätzen* (= 1., 2. und 3. Ordnung), bei denen die „rechten radices triadis harmonicae" als Fundament-Claves im Basse liegen.

Der General-Baß widerspiegelt die Ordnung der Harmonia. Er ist das sichtbare und hörbare Zeichen dieser Ordnung.

War einst in der spätmittelalterlichen Tenor-Motette und -Messe (Grocheo, Jacobus von Lüttich[1], Simon Tunstede[2] u. a.) – in veränderter Weise dann in

---

[1] *Speculum musicae*, lib. VII, cap. III (CS II, 386); ferner: CS I, 302 b: Anonymus I.

[2] Verbunden mit dem Gedanken der stabilitas: „nam super instabili fundamentum, stabile edificium construi non potest, sic nec super instabilem tenorem ...", Simon Tunstede, *Quatuor princ., Quart. princ.*, cap. XLIV (CS IV, 295 a/b ⟨= CS III, 362 a⟩).

der Musiklehre des Gafori und Tinctoris – der präexistente und konstruktiv zubereitete Tenor-Cantus firmus das fundamentum, das die Verlaufsweise der gesamten Motette oder Messe regulierte und über dem die andern Stimmen gleich einem Haus (domus) oder Bauwerk (aedificium) errichtet wurden, so ist es hier im Barock das Fundament des Generalbasses, der als der Baugrund des natürlichen Ordnungsgefüges alle Musik reguliert und der architektonischen Struktur der Harmonia den Grund gibt. Die genannten Begriffe (fundamentum, aedificium), einst schon einmal zur Strukturerklärung der spätmittelalterlichen C. f.-Motette von den Theoretikern des 14. (und 15.) Jahrhunderts vorgebracht – in diesem spätmittelalterlichen Sinne bedeutungsgeschichtlich freilich nicht mehr in die Zeit W.s hineinreichend –, treten hier[1] (in der Vorstellung: Bassus) in einem völlig anderen Horizont auf. Im Sinne des „mathematischen" Fundaments der Musik sind die folgenden Erklärungen gemeint: Es „kann kein ander fundament in der Music angeführet werden / denn die Ordnung / und Natur der Zahlen / muß uns den Grund zeigen . . ." (1697, 19), und „dieser Grund [!] . . . kan zu Erbauung rechtschaffener harmoni[e] nicht weggerissen werden". Man muß die „Regulen der Natur in acht nehmen", die

[1] Beide Beinhaltungen von „fundamentum" fand W. bereits vor. Er konnte sie von verschiedenen Autoren übernehmen. Einige Belege: *I.* Fundament (als mathematische Grundlage): Lippius (*Causa & Fundamenta* ⟨*Synops.*, Vorrede⟩; *fundamentaliter & Radicaliter* ⟨I 3⟩), Kircher (*radicale fundamentum* ⟨*Musurg. univ.*, lib. V, Cap. XI, p. a268⟩; *fundamentum ac basis* ⟨lib. II, Cap. II, p. a46⟩), ganz besonders: Baryphonus (*Fundamentum Mathematicum* ⟨im Titel eines seiner Traktate⟩). – *II.* Fundament (als reale Grundstimme, zumeist im Bassus liegend oder auch = Bassus; schließlich als ideelle (formale) Grundlagenstimme, wobei die mathematische Bedeutung *(I)* von fundamentum bestimmend hervortritt und das Ineinanderspiel beider Bedeutungen deutlich wird – wie bei Lippius ⟨G 7–8⟩): Lippius (G 6v, 7, 7v, H 3), Praetorius (bes. *Synt.* III, NA S. 100, 108, 110 ff.), Herbst. Herbst sagt (a.a.O., S. 32): „Bassus . . . oder Basis, das ist fundamentum: Denn der Baß der andern Stimmen aller fundament vnd Grund ist / welcher gleichsam die andern Stimmen stärckt vnd zusammen hält / Quia omnes voces ad Bassum respectum habent, auff welchen alle Stimmen müssen applicirt vnd gerichtet werden . . ."; (ibid.:) „Bassus . . . voces . . . fundat . . ." (= aus einem Vers des Poeten Mantuanus und schon von Zarlino, *Ist. harm.*, IIIa Parte, Cap. 58, zitiert; zu Mantuanus = T. Folengo, 1496–1544, vgl. J. Handschin, *Musikgeschichte*, Luzern 1948, S. 231).

Eine Überlagerung der Prädominanzstellungen beider Stimmen – des noch wirksamen Bezuges der Gegenstimmen auf ein Tenor-Fundament (Fundament als Träger des Kirchentones, – unmittelbar anschließend an die C. f. – Funktion in der spätmittelalterlichen Tenor-Motette) und zugleich bereits jener neu in Erscheinung tretenden harmonietragenden Kraft eines Baß-Fundaments (s. o.: *II*) – bei Zarlino (ibid.): „Et si come la Terra è posta per il fondamento de gli altri Elementi; cosi il Basso hà tal proprietà, che sostiene, stabilisce, fortifica & da accrescimento alle altre parti; concìosiache è posto per Basa & fondamento dell' Harmonia; onde è detto Basso, quasi Basa, & sostenimento dell' altre parti." – „. . . cosi quando'l Basso mancasse, tutta la cantilena si e impirebbe di confusione & di dissonanza; & ogni cosa andarebbe in ruina". – „Il Tenore segue immediatamente il Basso verso l'acuto, il quale è quella parte, che regge, & gouerna la cantilena, & è quella, che mantiene il Modo sopra il quale è fondata".

„Composition darauff richten / denn wenn solcher Gestalt der Music-Bau nicht wäre erhalten worden / würde alles Music-Wesen verdrießlich seyn" (1686, 5). – Eine Musik, die in solcher Ordnung besteht und die „Regulen der Natur" spiegelt, ist eine regulierte Musik im Unterschied zu einer „selbstwachsenden Harmonia"[1]. Man soll, so sagt W., eine „gute modulation . . . erbauen" (1686, 149) und den „Bau der Harmonia" (ibid. 5)[2] erlernen. Der *Music-Bau*, als architektonisches Ordnungsgefüge und als Vorbild für die Komposition beruht auf dem Fundament der Natur[3]. So heißt es (W 53):

Die Musik „hat ihr Fundament von den Schöpffer selber / ja sie weiset uns die Beschaffenheit des Himmels / der Erden / und der gantzen Natur / da wir sehen das GOTT alles in ordentliche deutliche Proportiones Zahl Maß und Gewichte gesetzet hat / woraus wir sehen das GOtt ein Gott der Ordnung sey / und kein Gefallen an der Unordnung haben könne".

Die Natur der Harmonia stellt sich wesenhaft in der Grundgestalt der Trias harmonica dar, deren Fundament (sei es ein *rechtes* oder auch *geborgtes* Fundament) in den Claves der *Grund*-Stimme oder *Fundament*-Stimme des Bassus Generalis oder Bassus Continuus besteht und in ihm seine Ordnung hat. Er ist der Bau-Grund, der den Gang der Harmonia reguliert und repräsentiert.

Wie steht es mit der Musik im Verhältnis zu ihrem Schöpfer? Und: Welche Stellung nimmt der Musiker innerhalb dieses Verhältnisses ein?

Die hohe Rangbestimmung der Musik ist auf Grund ihrer von Gott gegebenen Abbildhaftigkeit gerechtfertigt. Die Musik besteht in der Ordnung, und diese gründet auf dem *natürlichen Fundament der Harmonia*, d. h. auf den harmonischen Radical-Zahlen. Durch diese ist die geordnete Struktur der Musik gewährleistet. Die Musik ist reguliert. Sie fügt sich dem Schöpfungsplan Gottes und dient in solcher Entsprechung ihrem Schöpfer zum Lobe. Der *Satz* der Harmonia soll diese natürliche Ordnung widerspiegeln. Es ist dies die grundsätzliche Forderung, die an eine Komposition gestellt wird.

So kann W. aus der Einsicht in das rationale Gefüge der Musik den „ungelehrten Musici, die ihre Harmoniam nur autoritate propriâ probiren", sagen,

[1] Diese Musik hat als eine „aus eigenem Willen hergeflossene Harmonia" (1686, 6) „gar keine Form", d. h. sie steht nicht auf dem natürlichen Fundament: „Ey! welch liederlich confuses Wesen . . ." (W. verweist auf Lippius, der in seiner *Synopsis musicae* (Vorrede) dieses Unwesen bereits beklagte).

[2] Kepler bezeichnet das harmonische System (= die musikalische Skala), das Gott selbst geordnet hat, als „aedificium". Herbst, a. a. O., S. 1, gebraucht diese Bezeichnung im Hinblick auf das *Werck* des Komponisten: „Fabricatura oder Aedificium, ein Baw genennet..."; es folgt dann der (um einiges modifizierte) Vergleich mit dem „Werckmeister oder Zimmermann", der „ein Hauß oder sonsten ein Gebäw / so von ihme verfertiget / hinter ihm verläßt". – W.: Die Musici Theoretici müssen Sorge tragen, daß „der Bau der Harmonia auf gewissen Grund gesetzet" werde (1686, 5); eine Komposition soll „aufs [mathematische, natürliche] Fundament gebauet" werden (1686, 96).

[3] Vgl. „recht eigentliche Music" (Niedt), „eigentliche Music" (J. S. Bach), „wahre Music" (W., 1686, III. Cap.).

„Daß / ob zwar die maniren und Clausuln / wenn auch die Welt noch 1000. Jahr stehen solte / werden können verändert werden; So müssen doch solche Veränderungen allemahl ihr Absehen auf das Fundament haben / wiedrigen Falls kan die Music nicht bestehen / oder angenehm seyn / denn was wider die Ordnung der Natur / verkehret und verwirret ist / das ist mehr verdrießlich als angenehm / wer nun das rechte Musicalische Fundament inne hat / der wird gewißlich so thöricht nicht seyn / und wider die natürliche Ordnung handeln / würde dieses nun von den Musicis, so wohl was die Composition als andere Dinge belanget / in acht genommen / vielleicht hätte die Musica bessere Krafft / und dürffte nicht so sehr in Verachtung geraten / als leider ietzo fast an allen Orthen geschicht" (1686, 113).

Alles was der Ordnung entgegensteht ist auch dem Wesen Gottes widersprechend. Das gilt für die Instrumental- und Vokalmusik. Das der Ordnung Entgegenstehende bezeichnen die Worte, die W. immer wieder gebraucht, wenn er auf die Verkehrung des Wesens der Musik zu sprechen kommt, wie *chaos, Klumpen* (1686, 113), *verwirretes Wesen,* „welches gleichsam irrationabel" (1686, 30), *Unordnung,* – das alles erweckt *Eckel, Abscheu.* Musik solcher Art ist das Werk des *Satans,* des Widerspielers Gottes, der als „Affe Gottes die bösen Gemüther anreitzet" (1686, 140). Ihm bleibt alles *Gehäule, Geplärre, Gesumme, unordentliches Geheul, Gebrumme* (1686, 140; 1707, 36) überlassen. Es sind dies Prädikate, die W. bereits (z. T.) von Luther her bekannt sind. Das der Ordnung und Zweckbestimmung der Musik Zuwiderlaufende stellt ihren *Mißbrauch* dar. Er besteht in „lustigen [!] Täntzen, üppigen Liedern", die den „freudigen [!] Gebrauch in der Kirchen-Music aufheben" (1686, 140), in „weltlichen Trauerliedern / da ein Courtisan etwa seine Liebste in etlichen Stunden nicht gesehen hat", in „gravitätischen Täntzen / wobey nichts als schändliche Posituren gemacht werden" usw.

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage nach dem Verhältnis von geistlicher und weltlicher Musik. – Geistlich und weltlich stehen nicht wie zwei Typen nebeneinander. Das Verhältnis dieser beiden Bereiche ist nicht alternativistisch (im späteren Sinne), sondern noch immer gradualistisch. So hat die Musik, die „dem heil. GOtte zum Preise geordnet ist", einen hohen Rang im metaphysischen Sinne, d. h. im Hinblick auf die Stellung, die ihr im Ganzen der Seinsordnung zugewiesen ist; die *Profan-Music* dagegen, soweit sie von der gottwidrigen Macht des Teufels betrieben und dann gebraucht wird „bey allerhand üppigen und leichtfertigen Wesen / als in Sauf-gelagen und Schwälgereyen / und schändlichen Zoten", in Form von „Schand-Liedern" . . . „in Sauff- und Huren- / und andern liederlichen Gelagen", . . . diese Musik steht auf einer tiefen Stufe und wird daher verworfen. Was dabei die einstimmigen Lieder angeht, so hat W. besonders Melodien mit „Frantzösischen Namen" im Auge und wohl auch solche, die (einst parodiert, d. i. vom Weltlichen ins Geistliche gehoben) außerhalb der Kirche, neben ihrem gottesdienstlichen Gebrauch, auch noch „zu den aller schändlichsten und garstigsten Worten und weltlichen Texten" gesungen werden[1], so daß es „denn leider dahin kommen / daß unter

[1] Von der „geordneten" weltlichen Musik von hohem Rang ist nicht die Rede.

einer weltlichen und geistlichen Melodie kein Unterschied zu finden ist" (1686, 140). Bei den weltlichen einstimmigen Liedern sind es die anstößigen („schändlichen") Texte, bei der mehrstimmigen weltlichen Musik kann es entweder das Ungeordnete ihrer Struktur sein oder der Anlaß zu dem sie erklingt oder auch der die Menschen zu einem „schändlichen" („weltlichen") Gebaren herausfordernde Charakter, was alles dem Wesen wie der hohen Rangbestimmung der Musik und dem Willen ihres höchsten Schöpfers entgegensteht. Mißbrauch und Verderbnis haben sich jedoch auch schon in der Kirchen-Musik eingenistet: Auch den Stümpern, die mancherorts an den Orgeln sitzen, widerfährt schärfster Tadel: von ihnen „wird gar keine Mensur oder Tact in acht genommen" (1707, Cap. VI); hier also ist es die in *Confusion* geratene Zeitordnung der Musik ... Solche Leute bringen durch ihre „große Ignoranz" die Musik in Verachtung und machen aus der Ordnung eine Unordnung. – Aber: Ist nun die verderbte, unordentliche Musik nicht auch Musik? Die Antwort würde lauten: Sie ist keine „recht eigentliche Music" (vgl. S. 221)! Zwischen *eigentlicher* und „uneigentlicher" Musik besteht ein Rangunterschied.

Die rangmäßig (graduell) an unterster Stelle stehende Art von *Profan-Music*, die W. hier meint, entspricht auch hinsichtlich der berufsständischen Durchgliederung[1] der Musiker einer Schicht, die außerhalb – weil noch unterhalb des untersten Ranges (= Stadtpfeifer) – dieser Berufs-Ordnung steht. Es ist die Schicht der ständisch ungebundenen Spielleute. Da sind vor allem die *Bier-Fiedler*, die solchem Mißbrauch der Musik den größten Vorschub leisten, die *Gottlosen Spielleute* (1707, 34; Niedt spricht von *Teuffels-Musicanten*) und die *Schalmey-Pfeiffer*, „insonderheit die Kerle / so die Bähren herumb führen" (1686, 5) und die Musik in Verruf bringen, weil sie sich nicht der Ordnung und des *natürlichen Fundaments* befleißigen, sondern „eine selbstwachsende Harmoniam machen". Ein solcher ungelehrter oder ungelernter Musiker wird „nach seinem blossen Wahn / und Gut düncken componiren und Musiciren" (1697, 14). Sie, die in der Musik regellos und willkürlich Verfahrenden, die ungelehrten *Musicanten*, gefährden mit ihrem Unwesen Ranghöhe und Wesensbestimmung der Musik. Der „edlen Music Rang / Würde / Gebrauch" aber sind von Gott gegebene Dinge.

Denn: der infolge des Sündenfalles aus der Ordnung in die Unordnung und Gottferne gefallene Mensch wird auch diese Verwirrung seines Wesensstandes erkennen lassen: „Die Verachtung [der Music] aber kömmt aus einem Verwirreten Gemüthe / welches nicht in der Ordnung des weisen Schöpfers nach den harmonischen Proportionen stehet / und gebildet ist" (1707, 25). Derjenige Mensch jedoch, der von der Schuld frei geworden, die seinem erbsündig belasteten Leben verhaftet ist, indem er der göttlichen Gnade teilhaftig wird, befindet sich in der Ordnung und Harmonie mit Gott, – einer Ordnung und Har-

[1] Vgl. W. Gurlitt, *Joh. Seb. Bach – Der Meister und sein Werk*, Kassel und Basel ³1949, S. 15 f.

monie, die sich auch in seiner werkbezogenen Verrichtung: im *musiciren* und *componiren* ausprägt. Auf diese Weise wird der aus der hellenistischen Philosophie überkommene und in der natürlichen Theologie aufgegriffene Ordnungs-Gedanke mit den übernatürlichen Glaubenswahrheiten und den vernunftwidrigen Grundsätzen der Theologie als der Theologia crucis (Sündenfall: Unordnung / Gnade Gottes: recreatio cordis: Ordnung) zusammengedacht. Aus diesen (übrigens schon sehr altüberlieferten) Voraussetzungen heraus werden auch die Ausführenden jener ungeordneten, „schändlichen Music" als gottlose Spielleute u. ä. bezeichnet: Sie befinden sich selbst ja bereits in der Gottferne („weit ab unitate") – und das heißt folglich: in der Unordnung.

Aus ihrer besonderen Beschaffenheit bestimmen sich auch *Krafft und Würckung*, welche die Musik auf den Menschen ausübt. Ähnlich wie Leibniz (1712, *Unde voluptas musicae?*) stellt nach W.s Übersetzung A. Steffani die althergebrachte Frage. Aber er formuliert diese Frage in einer für den Barock bezeichnenden Weise und beantwortet sie auch neuartig im Vergleich zu älteren Erklärungen. So heißt es dort: „Woher die Lust und Ergötzung entstehe / welche sie [= die Menschen] empfinden / wenn sie ein schön Concerto hören?". Die Antwort hebt die enge Verflechtung heraus, die zwischen der natürlichen Harmonie und den durch sie erregten Affekten besteht:

„Also nun ist auch die Music geordnet / die Bewegungen des Gemüths zu erregen / zu bessern / zu ändern und zu stillen. Aber durch was für eine Krafft? Das ist eben der rechte Punct / worauff man gehet! durch die Krafft der Harmonie" (S 11).

Die den Menschen von der Musik her bewegenden Kräfte entstehen aus der Ordnung der Proportionen (vgl. Leibniz!). Sie wirken nicht chaotisch oder *irrationabel*. Sie wirken innerhalb der rational bestimmten Ordnung, die Gott in die Natur gelegt hat (1707, 30).

Was alles vermag die Musik im Hinblick auf den Menschen?

Ihr eignet das besondere Vermögen, die Affekte[1] zu erregen und zu bewegen[2] (affectus exprimere[3], affectus concitare, affectus movere). Dieses Vermögen ent-

---

[1] Zum Affektbegriff vgl. bes. den Artikel „Affektenlehre" von W. Serauky in: MGG I, Sp. 113 ff.

[2] „Ad quos affectus potissimum Musica inclinet . . .", „Musica pathetica nihil aliud est, quam harmonica melothesia, siue compositio ea arte, & ingenio à perito Musurgo instituta, vt ad datum quemcunque animi affectum auditorem concitet", A. Kircher, a.a.O., lib. VII 3, Cap. III, p. a578.

[3] *Affectus exprimere:* zu verstehen als: Affekte musikalisch darstellen, *vorstellen, vorbilden* (= W.), einen „affectum repraesentiren" (Praetorius). „Ausdrücken" und „Ausdruck" (wörtl. übers.) erfassen als ästhetische Bezeichnungen in der heutigen Sprache den Sinn des barocken Affekt-Begriffs nicht. „Ausdrücken" besagt (im moderneren Sinne): ein Inneres in ein Äußeres projizieren. Dies wäre z.T. der nachbarocken, empfindsamen Musik und in höherem Maße der des romantischen Zeitalters eigentümlich, wo die verschiedensten Empfindungen und höchst differenzierten Gefühle in Musik gebracht, d. h. „ausgedrückt" werden. – Das Wesen des barocken Affekt-Begriffs wird auch theoretisch in der anthropologischen Musikanschauung des nachbarocken Zeitalters nicht mehr verstanden. Die barocke Musikanschauung jedoch

faltet die Musik als einen ihrer mächtigsten und zentralen Wesenszüge im 17. Jahrhundert. Der Mensch im Barock-Zeitalter wird von theoretischer Seite als Affektwesen begriffen. Descartes hat in seinem Traktat „Les passions de l'âme" (1649) sehr ausführlich dargelegt, wie die Affekte entstehen. Grundlegende theoretische Erörterungen zu dieser Frage lassen sich bei W. nicht aufweisen. Im *Send-Schreiben* heißt es im Hinblick auf die „Würckung der Vermischungen derer Intervallen":

„Sie [sc. die Welt-Weisen] haben erwogen / daß das eigentliche Subjectum der passionen oder Gemüths-Bewegungen der Appetitus sensitivus sey / welchem die Potentiae Organicae dienen; Sie haben wahrgenommen / daß die Ober-Herrschafft dieser Passionen aus nichts anders entstehen könne / als aus einer gewissen dispositione derer 4. qualitatum nemlich des Calidi, frigidi, humidi und sicci, und also hieraus geschlossen / daß / wenn das praedominium dieser qualitatum das praedominium derer passionen verursachet / nothwendig sey / daß die forma substantialis, welche die qualitates in einem subjecto vereiniget hält / sie auch in einer gewissen proportion disponiret habe" (S 60 f.).

Durch die Kraft der Harmonia wird der Mensch affiziert, wobei die „Lebens-Geister" in ihm[1] in Bewegung geraten:

---

kennt einen festen, präzisen Affekt-Begriff. Sie kennt scharf konturierte, übergangslose, nicht-zerfließende, typische Grund-Affekte, – ähnlich „typisch" den vier Temperamenten –: im Hinblick auf die Musik vor allem Freude und Traurigkeit. Dem Musiker stehen zu deren Darstellung bestimmte Strukturvorlagen, Modelle (wie Modi, Tonarten, Taktarten, Figuren, Clauseln, der gesamte erweiterte Vorrat der musikalischen Rhetorik) zur Verfügung. Die Affekte sind Gegenstand der naturphilosophischen, mathematischen und astrologischen Betrachtung. Es besteht ein enger und höchst eigentümlicher Zusammenhang zwischen den Affekten und der *ratio (= numeri, scientia mathematica)*. Die musikalische Darstellung der Affekte ist im barocken Musik-Denken rational, objektiv und typisch (nicht: irrational, subjektiv, empfindsam, undeutlich ⟨= unscharf⟩, als „Ausdruck der Empfindungen", wobei die Musik „rühren" soll). Der Mensch ist im Barock-Zeitalter der Gegenstand, der von der Musik her bewegt wird. Erst in späteren Dezennien des 18. Jhs. und vollends im 19. Jh. kommt es mehr und mehr zur Umkehrung dieses Verhältnisses: jetzt wird die Musik der Gegenstand, dem der Mensch, als Subjekt, seine individuellen Empfindungen anvertraut. Im Barock hingegen kommt es darauf an, den Affekt (als Typus), z. B. den der Traurigkeit, mit einem möglichst hohen Maß an *Deutlichkeit* „vorzustellen".

Es sind nicht die rhetorischen Figuren, die für W. wesentlich sind, sondern die organistischen Spielfiguren *(colores, Lauffwerck, Gequirrle)*, die aus der Fundament-Praxis kommen und die durch die kontrapunktischen und generalbaßmäßigen Aufbauelemente bereichert worden sind. Beide Arten von Figuren werden zur Zeit W.s von den Theoretikern unterschieden (vgl. dazu H. H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik u. Rhetorik...*, Würzburg 1941, S. 90 f., u. A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz 1950, S. 29 ff.). So werden auch die affektvorstellenden Strukturgegebenheiten bei W. nicht auf einen rhetorischen, trivialen Hintergrund bezogen, wie dies auf dem Boden der humanistisch bestimmten wortgebundenen Musik zu geschehen pflegt. Der Organist W. bezieht sie auf die (musikgeschichtlich wesentlich ältere) mathematische, quadriviale Grundlage. In ihr haben die affektiven Kräfte der Con- und Dissonanzen wie auch der Rhythmik ihr Fundament und von hier aus finden die Gestaltungselemente ihre Erklärung.

[1] Nach Aristoteles *(Poetik)* ist die bewirkende Ursache des Affekts (*πάθος*) die *δύναμις*; dazu W. Serauky, MGG I, Sp. 113.

„Bekand ists / daß die Lebens-Geister die vehicula und Werckzeuge sind / durch welche die Seele die Gestalten derer Dinge denen Sinnen zuschicket. Dahero ... begibt sichs z. e. daß sie [sc. die Lebensgeister] durch den Zorn aufschwellen und gleichsam aufkochen / durch die Furcht oder durch den Schmertz sich zusammenziehen / und durch die Freude und Wollust sich erweitern und ausbreiten" (S 63).

Die Kunst „die Affekte zu bewegen" ist eine wesentliche Forderung des Musikers sowohl wie des Poeten. So sieht Descartes[1] sogar die Final-Ursache, den Zweck (finis) der Musik im „affectus movere" beschlossen (Comp. mus., p. 1). – Die Musik des Barock ist in ihrem tiefsten Wesen Affekt-Musik. Der Mensch rückt als dasjenige Wesen, das die von der Musik ausgehenden Affekt-Wirkungen perzipieren, d.h. wahrnehmen kann, als Gegenstand, als „Objekt" in den Horizont der Betrachtung. Die Frage nach seiner Reaktion auf die ihn affizierende magische Kraft der Musik bestimmt das Musik-Denken des Barock wesentlich. Immer wieder kommt W. auf das affektmächtige Vermögen der Musik zu sprechen. Die durch die Musik erregten Affekte müssen als seelisch-emotionale (reactive) Bewegungen des Menschen innerhalb des Weltzusammenhanges und des Abhängigkeitsbezuges verstanden werden, in dem der Mensch steht.

Der Mensch ist (nach alter Lehre) ein Mikrokosmos (1702, Vorrede). In ihm sind – ebenso wie im Makrokosmos – Kräfte wirksam, die ihn in *Bewegung* geraten lassen können[2]. Diese dynamische Anschauung bestimmt die barocke Naturerkenntnis. So heißt es bei Jacob Böhme: „Das Wesen aller Wesen ist eine ringende Kraft." Diese Kräfte wirken jedoch innerhalb eines geordneten Welt-Zusammenhanges: innerhalb der Natur, als der „großen" (= Makro-), und innerhalb des Menschen, als der „kleinen" (= Mikro-) Welt (κόσμος = Ordnung, Ordnungsgefüge), – als analog konstituierte und von Gott geordnete Geschöpfe. In diesen vorgegebenen übergreifenden Zusammenhang ist das Verstehen der Affekte eingewiesen. Von dieser von Kräften durchwirkten Ordnung vermag W. die Affekte, welche die Musik zu erregen vermag (nach dem ähnlichen Vorgange des Zarlino und Lippius), von den *numeri* her zu erklären:

„je näher ein Ding der Unität / je begreifflicher; je weiter / je unvollkommener und verwirreter es sey: oder je näher der Unität / je deutlicher / je weiter / je undeutlicher ein Ding sey" (1686, 63).

Die verschiedenen Intervall-Species stellen eine Rangordnung dar, die gleich einem stufenmäßig absinkenden Gefälle von der Unität heruntersteigt über die vollkommenen und unvollkommenen Consonanzen zu den Dissonanzen und *Relationes non harmonicae* (= „Relatio non harmonica oder Relatio obliqua anarmonica, ein unharmonischer Querstand ..." J. G. Walther, Musical. Lexicon, S. 463) usw. Es ist ein gradualistisch gedachtes Ordnungsgefüge, in welchem sich die langlebige Stufungsidee zeigt, wie sie als Erbstück der neuplato-

[1] Die Lehre des Descartes war W. – wie wir mit Sicherheit annehmen dürfen – unbekannt.

[2] Vgl. S. 225.

nisch-plotinischen Spekulation in der dominikanischen und franziskanischen Metaphysik des Hochmittelalters bedeutsam war und als ein wesentliches Ingredienz das scholastische Denken und die mittelalterliche Musikanschauung bestimmte, – hier angewandt auf die Intervall-Lehre und verbunden mit der naturphilosophisch und rational fundierten Affektenlehre. Die Gesamtheit der Intervalle stellt ein auf die Unität bezogenes Gefüge dar. Es ist eine Intervall-Ordnung, die gradualistisch durchgegliedert ist, indem die verschiedenen Intervalle von der *Einheit* als der höchsten Vollkommenheit herabreichen in die *Vielheit* und sich in ihr als der Unvollkommenheit, Irrationalität und Verworrenheit verlieren. Hinzu kommt nun noch im Vollzuge der wohltemperiert gestimmten Skala die Durchrationalisierung des Ton-Raums in 12 (W. schlägt eine vorläufige Kompromißlösung mit 4 Quinten vor) Abschnitte (Quinten), womit ein wahrhaft harmonischer Kosmos *(Circkel, Zodiacus!)* konstituiert ist. Auf einer jeden „Stufe" jedoch ist die gradualistische Ordnung der Intervalle gegeben, – eine relative (in *relationes* ⟨harmonicae und *non harmonicae*⟩ bestehende) Ordnungsbeziehung (noch keine funktionale!), und diese Stufenordnung der Intervalle ist bei W. keine abstrakte, rein spekulativem Denken erwachsene Gliederung, sondern sie hat in ihrer Auswirkung engsten Bezug auf den Menschen, bei dem die jeweils entsprechenden Affekte erregt werden.

Je näher die Proportionen der Unität, je *vollkommener*[1] sie sind, desto *freudiger* sind die Affekte, die durch sie erregt werden; je weiter sie der Unität entfernt liegen, je *unvollkommener* sie sind, desto *trauriger* die Affekte. Daher ist die Trias harmonica perfecta (c′–e′–g′) mit der Proportion *4 : 5 : 6* ihrer Natur nach fröhlich, die imperfekte Trias (a–c′–e′ = *10 : 12 : 15*) traurig. W. sagt:

„Das harte und weiche Semitonium kömmt mir eben also für / als wenn die Tertia minor oben an ihren rechten Orth gesetzet wird / so klinget sie recht scharff und völlig: wird sie aber verkehret und unten gesetzet / so kömmt sie gantz weich" (1707, 69 f.). – Man schließt deshalb auch mit der großen Terz, weil sie die vollkommenere ist: „jedoch wird der Gesang in den Cadentien . . . sowohl in der Mitte . . . als auch im Final in die Tertiam majorem, obschon der Gesang mollis ist / versetzet. Woraus wir sehen / daß die Natur nach der Ordnung und Vollkommenheit strebet / damit doch der Sensus zuletzt sein Vergnügen habe" usw. (1686, 81).

Die *Trias harmonica imperfecta* ist „sehr traurig und schwach / und ist nur lamentabele Dinge in der Music vorzustellen geschickt" . . . „dieserwegen fallen wir allemahl lieber / wenn wir vorher ein Stück aus dem Moll gemachet / . . . in die Triadem perfectam 4. 5. 6. Denn die Natur strebet zur Vollkommenheit" (1707, 103). Die kleine Terz (5 : 6) „machet eine traurige Consonantiam" (1707, 95)[2]. – Der größeren Nähe zur Unität wegen ist auch der Schritt aus der Sexta major in die Oktav *(3 : 5 → 1 : 2)* natürlicher und besser als der aus der Sexta minor in die Oktav *(5 : 8 → 1 : 2)*, – eine nachdrückliche Befürwortung und rationale Begründung der geschärften Leittonbildung gegenüber der sonst im 17. Jh. so beliebten Moll-Oberquint! Große, d. h. der Unität nahe gelegene Proportionen, erweitern die „spiritus animales des Gemüths" und machen es „fröhlich", kleine Proportionen hingegen ziehen sie zusammen und „erregen traurige affectus" (W 41).

---

[1] Vgl. dazu auch ZARLINO, *Ist. harm.*, Ia Parte, Cap. 24.; IIIa Parte, Cap. 60.

[2] Sperrungen vom Verf.

Große Proportionen liegen den Consonanzen – im engeren Sinne den perfekten (Oktav, Quint) – zugrunde. So besteht im 17. Jahrhundert auch jener Satz zurecht, daß die weiten Intervalle (freilich nur die consonanten, bes. die perfekten) die fröhlichen Affekte, die engen (dissonanten) traurige Affekte erregen. Dieses sind Phänomene, die im *natürlichen Fundament* ihre Begründung finden. Je weiter sich die Proportionen von den harmonischen Radical-Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6.–8. entfernen (8 : 9 ist die erste Dissonanz), desto *undeutlicher, unvollkommener, irrationabler, schwerer, verdrießlicher, unangenehmer, verwirreter* werden sie, – desto *trauriger* sind auch die *affectus*, die sie erregen. Das gilt besonders für die auf die Radical-Zahlen nicht reduzierbaren Proportionen. So sind Dissonanzen (bes. die Relationes non harmonicae) in besonderer Weise geeignet, die traurigen Affekte zu erregen und zu bewegen:

Man kann „freylich also durch die unvollkommenen consonantien traurige affectus erregen / und durch den rechten Gebrauch der dissonantien noch mehr / denn sie ziehen nicht allein die Spiritus zusammen / sondern gehen schwerlicher in den Intellectum, und Sensum ein" (W 67).

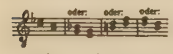
Der traurige Affekt ist nötig. Seine gleichsam positive Bedeutung unterstreicht W. des öfteren. Schon aus der antinomischen Stellung zum freudigen Affekt hat er seinen Sinn. So sagt W. im Hinblick auf die Wirkung der Dissonanzen:

„Es stecken zwar schöne affectus und Bewegungen in dem Gebrauch der dissonantien / sonderlich da man etwas trauriges wil einführen / und ist sehr rationabel; Denn was weit von der aequalität oder Vollkommenheit / das ist trauriger / verwirreter Natur: Alle dissonantien sind von der Vollkommenheit weit abgelegen / derohalben sind sie trauriger und etwas verwirreter Natur. Wenn den[n] dieselbigen einen bevorab traurigen / schwermüthigen und gleichsam bestürtzten Menschen durch die Music vorgetragen werden / so wird derselbe dadurch noch bestürtzter und bewegter gemacht / weil er seines gleichen findet. Darumb muß man sehr behutsam mit dem Gebrauche der Dissonantien verfahren damit die gar zu grosse und harte Verenderung nicht eine Ungedult und Eckel erwecke / sonderlich bey denen / so lustiges Gemüthes sind: Melancholici und tieffsinnige Leute werden den rechten Gebrauch der Dissonantzen auch sehr beypflichten. Im gleichen sind die Consonantien so weit à perfectione kommen / auch etwas trauriger / als zum Exempel: Die sexten lauten schon härter als die Tertien" (1686, 84).

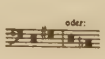
Auch bei der Applikation der Texte muß man auf den Affekttypus der Musik acht geben. Daher ist es verwerflich, daß z. B. ein „Lob- oder Freuden-Lied / auf eine Melodie eines Buß- oder Todten-Liedes" gesungen wird. Solche Diskrepanzen zwischen Text und Musik erwecken einen *Abscheu* (1707, 82) und stellen eine Unordnung dar.

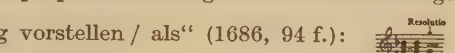
Einige wenige Beispiele, traurige Affekte zu erregen:

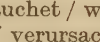
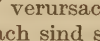
„Wenn auch 2. Tertiae minores durch eine Tertiam minorem steigen / oder fallen das wollen die heutigen reinesten Componisten nicht gerne billigen / jedoch einige traurige affectus vorzustellen / können sie wol zugelassen werden, als" (1686, 93 f.):



„Folgende progressen aber sind sehr böse":



„Es werden auch wohl zuweilen zweene falsetten als quintae deficientes in T. [= Terminis] 64. 65. und 36. 25. zugleich gesetzet / oder drey Tertiae minores zugleich welche aber in ihrer proportionalität gar weit von der Einigkeit abweichen und eine große Verwirrung vorstellen / als“ (1686, 94 f.):  (= verm. Septaccord!, *125 : 150 : 180 : 216 → 5 : 6 : 8 : 8*): „Einen sonderlichen unglücklichen affectum vorzubringen / ginge es wohl hin / allein ohne Unterschied oder zu offte zugebrauchen / ist fast nicht rathsam . . .“ Es erklingen dabei ebensoviel Dissonanzen wie Consonanzen (3 Diss.: cis-g, e–b, cis–b und 3 Cons.: cis–e, e–g, g–b). Außerdem hat die Resolution die Terz als Fundament, was auch wieder einen traurigen Affekt vorstellt!

Die Terz im Fundament erregt einen traurigen Affekt (= Sextaccorde). *Sätze* solcher Art stellen „eine bewegende / traurige und affectuöse harmoniam“ (1697, 3) vor, z. B.: . „Es werden die Sexten heutiges Tages sehr viel in sonis gravibus pro fundamento gebrauchet / welche eine traurige Harmoniam, bevorab wenn sie continuiret werden [!] / verursachen / die ratio ist / weil sie erstl. ihren Sitz in Sonis acutis haben / darnach sind sie der Unität auch weiter abgelegen: . . . Darumb muß man sich hüten / daß man nicht gar zu viel Sexten, absonderlich in frölichen Sachen hinter einander hersetzet“ (1686, 100; ausführlicher davon 1697, 3). Mit dem Terz-Quart-geschichteten Satz *(falso bordone)* wird vornehmlich ein trauriger Affekt vorgestellt (1697, 7). – So sind auch die *Relationes non harmonicae* („von den Alten wenig oder gar nicht gebrauchet worden“) „heutiges Tages sehr gebräuchlich“ und dazu geeignet, „sonderlich traurige affectus damit anzudeuten“ (1697, 16): . Sie sind weit von der *Aequalität* entfernt *(75 : 96 → 80 : 96)*; oder gar (Sekundaccorde):  *(32 : 36 : 45 : 54)*,  *(18 : 20 : 25 : 30)*: „Ich muß aber bekennen / daß diese und dergleichen Dissonantien traurige affectus zu erregen sehr beqvem sind“ (1697, 16), denn es liegt „die dissonans im Basse“ (1686, 98) . . . Man geht „heutiges Tages“ aber noch weiter (= von der *Unität* weg). So haben „noch größere und unleidlichere Veränderungen“ eine geradezu depravierende Wirkung: *(300 : 375 : 600 → 320 : 384 : 480)*! Bedeutsam ist die Erklärung W.s: „solche dissonantien geben nicht nur eine Traurigkeit / sondern erwecken auch einen horrorem oder Schrecken / qvia sensus ab infinitis, qvae capere non potest, abhorret“ (1697, 17).

Das zu weite Sich-Entfernen von der Unität, wie es vor allem in solchen und ähnlichen chromatischen Zusammenhängen in Erscheinung tritt, besonders wenn die chromatischen Strukturen auch noch abrupt auftreten, stellt die (harmonische) Ordnung in Frage, und es werden Bezirke geöffnet und Kräfte entfesselt, die den Hörer in Schrecken bringen und Entsetzen hervorrufen[1].

Auch die chromatisch auf- oder absteigenden Tonfolgen[2] („die so genanten Chromatischen Semitonia“) sind geeignet, in solcher Weise „die Bewegungen des Gemüthes“ zu erregen (1707, 87):

Es bedarf nicht erst eines vorgegebenen Textes, der eine affektive Wiedergabe anläßt. Es sind Phänomene, die in der *natürlichen Harmonia* selbst begründet liegen und im musikalischen Hören den bestimmten Affekt erregen

[1] Zumal wenn dies gleichsam thematisch geschieht, wie etwa in der um einiges später entstandenen *Fantasia chromatica* von J. S. Bach!

[2] Vgl. dazu W. Gurlitt, *Zu Bachs Ostinatotechnik*, Bericht über d. wissenschaftl. Bachtagung, Leipzig 1950.

und bewegen. Sie gelten in hervorragender Weise auch für alle instrumentale Musik und sind somit auch für das Orgelspiel bedeutungsvoll.

Aber nicht nur die Harmonia ist jener affekterregenden Kräfte mächtig, sondern dazu auch die Rhythmik. Sie bewegt fröhliche und traurige Affekte und ist in ihrer Wirkung ebensosehr wie jene auf die Temperamente bezogen:

„Der allzulangsame Tact gefällt nicht jeden / bevorab denen / so sonst etwas geschwinde in ihren actionibus sind: der allergeschwindeste Tact hergegen beliebt denen nicht die in ihrem Thun und Verrichtung ernsthafft und gravitätisch sind / die Natur gleichsam mit uns spielet / und wie wir nicht allemahl unserer Meinung im musiciren folgen müssen / sondern allemahl erstlich vernehmen / wie desselben Humor beschaffen ist / den wir mit der Music bewegen und erfreuen sollen / wenn wir denn nicht immer einem allein bedienet sind / so müssen wir immer mit den maniren abwechseln / also daß bald eine fröhliche / bald eine traurige Harmonia gehöret werde / und wir bald mit geschwinden / bald mit langsamen Tacte verfahren" (1686, 131 f.). Freilich sind hier nicht die „hastigen Veränderungen" (1686, 129 f.) im Sinne eines dicht nacheinander eintretenden Mensurwechsels gemeint, denn nur wenn „wir mit gantzen Clausuln die Mensur verendern / so bleibet doch die aequalität". W. spricht also von zusammenhängenden, in sich sinnvollen musikalischen Abschnitten und verweist dabei auf Bezeichnungen wie *praestò, adagio, allabreve, lentò &c.*

Bemerkenswert ist in alledem jedoch das Streben nach der Harmonia als der concordia omnium, nach der vollkommenen Freude, die im Sinne eines Rück- und eschatologischen Vorblicks zugleich hindurchscheint, wenn es heißt: „Die Natur strebet immer nach dem Vollkommenern / und nach dem Paradisischen Sitze: da der Grund ist / worauf alles seine Ruhe und Vergnügen haben muß", – hinsichtlich des Strebens nach der „Ruhe", die gleichsam über den Affekten steht, ähnlich wie in der Philosophie des Descartes, – letzthin von dem Denken des französischen Rationalismus und vom Ideal stoischen Denkens unterschieden: Bei W. beruhen diese Anschauungen als eschatologische Vorklänge in einer theologischen Bezogenheit, wie etwa bei Augustin (*Conf.* I, 1), jedoch verwoben mit naturphilosophischen Momenten und an der Natur selbst exemplifiziert. Die theologisch bestimmte Wesenseinsicht ist es bei W. denn auch, derzufolge die traurigen Affekte in gewissen Grenzen gehalten werden sollen. Die freudigen Affekte müssen überwiegen[1]. Sie sind in den perfekten Triades harmonicae und in den Consonanzen begründet, die ja auch der Unität näher sind, und werden durch deren Vorwalten erregt. Ein Gedanke, der besonders die Darstellung des Verhältnisses von Con- und Dissonanzen durchzieht und vor allem in den allegorischen Erklärungen der Capitula *De Resolutionibus* immer wieder ausgesprochen wird.

Im wesentlichen sind es drei Prinzipien[2], welche die Gedankengänge W.s in

[1] In der Bevorzugung der freudigen Affekte in Übereinstimmung mit der Affektenlehre der Renaissance.

[2] Vgl. H. Zenck, *Grundformen deutscher Musikanschauung*, Göttingen 1942; die Tradition des naturphilosophischen Denkens fügen wir hier an als eine weitere geschichtliche Grundlinie. Dieses hängt mit dem kosmologischen Denken teilweise zusammen, hebt sich von diesem jedoch zugleich auch ab als ein geschichtlich und erkenntnismäßig eigener und zudem bei W. stark betonter Bereich.

Bewegung halten. Sie bestimmen den *Harmonia*-Begriff besonders einleuchtend:

1. das kosmologische Prinzip: die Harmonia beruht auf *Ordnung, Proportion, numerus, quantitas*; sie ist Gegenstand der Scientia Mathematica; von ihr aus wird „dijudiciert";
2. das naturphilosophische Prinzip: die Harmonia wird bestimmt von *Kräften*, welche die *spiritus animales* im Menschen in Bewegung setzen und auf die Temperamente einwirken; der Erkenntniszugang wird gewonnen von der Naturphilosophie aus, von der Affekten- und Temperamentenlehre, welche wesentlich mit der Astrologie zusammenhängt;
3. das theologische Prinzip: die Harmonia beruht auf der im vorhinein angelegten Grundgestalt der *Trias harmonica*; diese hat signifikative Bedeutung im Hinblick auf die *Trinität*; der Grad der Perfektion wächst mit der Nähe der dem Satz zugrunde liegenden Proportionen zur *Unität* hin; die Unität signifiziert Gott.

In diesen drei wesentlichen Prinzipien besteht die Textur dieses Denkens, das ein ordnendes, zusammenfassendes (nicht ein im modernen Sinne kritisches) Welt- und Selbstverständnis ist.

Der Mensch ist *Ebenbild* Gottes. Die Natur und deren *Spiegel*: die Musik, ist ein *Abbild* und *Fürbild* Gottes, ein „Formular seiner Weißheit". Der Mensch (als Mikrokosmos) ist ein Analogon der Natur (= Makrokosmos). *Gott – Natur – Kunst (Music) – Mensch* stehen in einem in bestimmter Weise einander zugeordneten und aufeinander bezogenen Verhältnis. Es sind seinsmäßig gegeneinander abgegrenzte (keineswegs ineinander übergehende) und zugleich aufeinander bezogene Realitäten.

Die Lehre von den Affekten steht in wesenhaftem Zusammenhang mit der Lehre von den Temperamenten *(humores)*, und diese wiederum sind dem Einfluß *(influxus)* der Gestirne geöffnet.

Die Gestirne und ihre Constellationen als die den Makrokosmos regierenden Gegebenheiten haben bestimmte Einwirkungen auf die Welt des Menschen (Mikrokosmos). Der Mensch ist wesensmäßig angewiesen auf die Gestirne. – Die ethischen und kathartischen Wirkungen (effectus) der Musik werden (vor allem bei Steffani) traditionsgemäß hervorgehoben, wofür mannigfache geschichtliche und fabulöse Zeugnisse aus der Antike und aus dem Alten Testament beigebracht werden. Bedeutsamer für die barocke Musikwirklichkeit ist jedoch die an der Macht der Affekte neu erfahrene magische[1] Kraft der Musik, die in der *Natur* wirksam ist (*magicè* = „mediante natura" 1707, 21), und deren dynamisches Wesen im 17. Jahrhundert erkannt und – wie noch nie zuvor – erforscht wird. Die Erklärung der verschiedenen Con- und Dissonanzen, die in einer jeweils bestimmten Weise solche magischen Kräfte ausstrahlen und

[1] Zu diesem Begriff s. A. Kircher, a. a. O., p. b200 sqq.; bes. p. b201: „Magiam consoni, & dissoni nihil aliud esse dicimus, quàm . . ." passim, in Verbindung mit der *vis* (p. a578, a600, b203, b204, b211, b226 sqq.; bes. b200 und b201).

damit die Affekte bewegen, legt davon (in ihrer typisch rationalen Weise) ein beredtes Zeugnis ab. Die Gestirnkunde (Astrologia) bestimmt das Denken im 16. und 17. Jahrhundert in nachhaltiger und erregender Weise. Sie durchwirkt als ein noch immer bedeutungsvoller Hintergrund mit ihren geheimen (= noch unerkannten) Beziehungen das barocke Weltverstehen. Die Gestirne regieren die Welt und also auch die *Manieren* in der Musik. Sie ragen tief hinein in das Denken des Menschen, – selbst in die Weltschau einer so „naturwissenschaftlich" bestimmten Existenz wie der eines Johannes Kepler!

Der rationale, von proportio und numerus bestimmte Hintergrund der Musik wird besonders in dem Wirkungszusammenhang deutlich, der zwischen der Prädominanz eines bestimmten Temperaments (Gestirne!), dem mit ihm gegebenen Vorwalten eines Affekts (passio) und der affektiven Kraft der Musik besteht. Alles dies ist aufeinander bezogen und wird von dem gleichen rationalen Ordnungsgefüge als dem „Fundament der Natur" konstituiert.

Welches ist nun – im einzelnen – die Bedeutung der Gestirne?

Der Mensch steht unter dem Einfluß ihrer Kräfte. „Wir wissen auch daß die inferiora, oder irrdische Dinge / von den Superioribus, oder Gestirn regiret / und ihre Einflüsse haben" (W 49). Den Beweis gibt sowohl die *Natur* wie die *H. Schrifft*. Gerade in diesem Zusammenhang können wir das wichtige Doppelverhältnis von natürlicher Erkenntnis und Offenbarung, von Naturphilosophie und Theologie erkennen (vgl. W 42). Der Mensch steht als ursprünglich harmonicè erschaffenes Wesen zu der Ordnung der Gestirn-Welt im offenen Verhältnis. Und:

„wie die klingende harmonia in unsere Ohren fallet . . . also fället die harmonia des Gestirnes in unser Gemüthe / regiret und treibet dasselbe . . . Und wie die Constellationes sich von Zeit zu Zeiten verwechseln / also werden die Gemüther durch solchen Stern-Geist und harmoniam verändert . . . denn das Gestirne regiret den Menschen / der Mensch aber muß des Gestirnes Würckung auch durch die Music wieder an den Tag bringen" (W 50 f.).

Aber auch Böses kann (nach dem von altersher bezeugten Wissen) vom Gestirn ausgehen. Wir denken hier besonders an die Bedeutung des melancholischen Temperaments, das im Einflußbereich des Saturn steht, – ein erregendes Problem im humanistischen Gelehrtengespräch des 16. Jahrhunderts. Gerade Ficino widmet dem Saturn-Melancholia-Problem ein ganzes Buch. – Wohl gibt es solche *influxus* von unheilvoller, „böser" Wirkung auf den Menschen und deren Widerschein in der Musik. Es sind dies Einwirkungen, die den Menschen angehen, ihn affizieren, die er zu erleiden hat, und denen gerade die „Melancholici / die tieffsinnigen Leute" besonders ausgesetzt sind, die ja „dem rechten [= in Grenzen gehaltenen] Gebrauch der Dissonantzen auch sehr beypflichten". Diesen unheilvollen, beschwerenden Wirkungen aus der Natur der Gestirne weiß sich der Mensch jedoch in gewisser Weise zu entziehen: er ist ihnen nicht notwendig und unausweichlich preisgegeben (*Natur* und *Gnade*, W 53–54) und kann sie durch ein „gläubiges Gebeth" abwenden (W 55 f.)[1].

[1] Im Verlauf seiner Darlegung geht W. sogar so weit, an einer möglicherweise „bösen Würckung" der Gestirne auf den Menschen zu zweifeln, denn „die Natur . . . zeuget nichts Böses / sondern die Sünde zeuget die Sünde . . .", – ein überaus komplizierter Sachverhalt, bei welchem sich naturphilosophisches und theologisches Denken in einer kaum miteinander zu vereinbarenden Weise begegnen.

Wir sehen: Die theologische Erkenntnis und die Macht des Glaubens stehen über der Macht jedes bösen Einflusses der Gestirne auf den Menschen. Es gilt der Satz (1702, Vorrede): „Astra regunt homines / sed Christus temperat astra" (= Inclinant astra, non necessitant), denn letztlich ist es so, „daß GOtt eine solche große Kraft in das Gestirn geleget hat" ... eine „würckende Krafft GOttes / die sich aus dem Gestirne so herrlich ... hervor thut" (1707, 23).

Theologische und naturphilosophische Begründungen wechseln, wobei dem aus der Offenbarung kommenden Licht der höhere Rang zukommt. Ähnlich wie Thomas von Aquin dem natürlichen Lichte der Vernunft als einer Gewißheitsmacht Erkenntniszuständigkeit einräumt, ihm gegenüber jedoch den vernunftwidrigen Glaubenswahrheiten (wie Trinität, Menschwerdung, Auferstehung usw.) als einem dem natürlichen Verständnis entrückten Bereich einen höheren Erkenntnisrang zugesteht, so verhält es sich auch noch bei W., wenn er sagt: „Dieses ... ist ein Erkäntnis GOttes ex lumine Naturae; Christum aber erkennen ist ein weit höher Geheimnis ..." (W 54 f.). Die theologische Aussage bezieht sich auf die causa efficiens und finalis, die mathematischen Erklärungen weisen auf die causa formalis. Aufschlußreich im Hinblick auf die theologischen (*Musica theologica,* 1707, 6) und kosmologischen *(Musica mathematica)* Momente ist eine Stelle, an der er auf Kepler zu sprechen kommt (ausführlich 1697, Cap. 12): In seiner „Harmonice mundi" (1619) leitet Kepler die Ursachen der „Musicalischen harmonie" aus den „5. Corporibus regularibus" her, und – so interpretiert W. den Kepler weiter – er „beweiset / daß GOTT den Archetypus Coelorum wie die 5. regulären Cörpern gebildet / ja er saget: der Archetypus mundi sey ipsa essentia Divina". Denkwürdig ist es, daß W. die bedeutsame Gleichsetzung des Archetypus mundi mit ipsa essentia Divina nicht ohne leisen, aber um so unmißverständlicheren Widerspruch durchgehen läßt und im theologisch-orthodoxen Sinne eine Korrektur der Keplerschen Auffassung vornimmt, indem er die Bereiche der *Natur* [und (deren sie harmonisch bestimmendes Gesetz:) den *numerus (= causa instrumentalis)*] einerseits und *GOtt (= causa principalis)* andererseits als eben doch zwei verschiedene Bereiche voneinander trennt. Die theologisch angelegte Musikanschauung wird vom naturphilosophischen Denken und von der Ratio her (ex lumine naturae) unterbaut, wobei (trotz der scheinbaren Gleichberechtigung von Gott und Natur an einigen Stellen, wie 1697, 2; 33. 1702, 3 u. a.) der theologischen Aussage gegenüber der naturphilosophischen das größere Gewicht und der ihr überlegene Erkenntnisrang zugestanden wird.

Die rationale Struktur der Schöpfung und damit auch die der Musik ist dem natürlichen Denken zugänglich. Es ist W. und mit ihm einem großen Teil der barocken Musiklehre darum zu tun, die Erkennbarkeit dieser strukturbestimmten Rationalität *ex lumine naturae* aufzuweisen. Die gottgegebene und ihm ebenbildlich erschaffene Ratio ist imstande, die in der Natur und Musik objektivierte Ordnung zu erkennen. Das Erkenntnisvermögen der Ratio erwächst

nicht einer menschlichen Leistung, sondern sie ist etwas dem Menschen von Gott Gegebenes. Die Ordnung in der Natur und im Grundgefüge der Musik zu begreifen ist für die Vernunft so zwingend und Gottes Urheberschaft etwas derart Einleuchtendes, daß es einem jeden Musiker darum zu tun sein muß, diese natürliche Ordnung in seinen Kompositionen als das höchste Strukturprinzip walten zu lassen und alles Unordentliche zu verwerfen.

Einigen neueren Tendenzen gegenüber (z. B. Pietismus) gilt es, die Berechtigung der Musik im Gottesdienste nachzuweisen. Daher sind manche Sentenzen bei W. rein apologetischer Art und einige Akzentuierungen (wie z. B. die Extreme: *Kirchen-Music* – unterste Schicht der *Profan-Music*!) haben in solcher Absicht ihren Beweggrund. Das geschieht nun, indem W. zunächst die Ranghöhe der Kirchenmusik aufzeigt, – denn gerade um ihre Rechtfertigung geht es ihm ja. Diese ihre Ranghöhe sichtbar werden zu lassen, verweist er immer wieder auf den Gefälleunterschied, der zwischen ihr und der Profanmusik niedrigster Provenienz besteht. Die Kirchenmusik hat mit jener „schändlichen Music" der gottlosen Spielleute nichts zu tun. Sie beruht vielmehr auf der gottgegebenen Ordnung und hält sich in der Wesensnähe ihres Schöpfers. Ihr göttlicher Ursprung ist rational erkennbar: „Also können die Music-Verächter ex lumine naturae überzeuget werden / daß die Musica ein Göttl. Werck sey / ihre Gründe aus der Weißheit GOTTes habe . . ." (1702, Vorrede) und daß sie von Gott selbst zu seinem Lobe im Gottesdienst eingesetzt ist, - dieses letztere verbürgt uns die *H. Schrifft*. Den Einwänden „von etlichen ietzt neuen Theologis" – (von denen die Kirchenmusik gänzlich verworfen wird) –: die Kirchen-Music vermöchte dem Menschen in keiner Weise zu seiner Seligkeit zu verhelfen, sie sei nichts anderes als die Opfer im Alten Bunde, – wie nun diese aufgehört hätten, ebenso habe auch die Musik kein Recht mehr in der Kirche . . . , solchen und ähnlichen Argumenten gegenüber, die wie auch immer der Musik das Recht beim Gottesdienste streitig machen wollen, verweist W. auf die H. Schrift und nimmt sie im strengen Wortsinne der orthodoxen Theologie. Die Opfer, so sagt er, waren „ein Vorbild auf Christi Leiden und Tod . . . / die Musica aber [ist] zum Lobe GOttes verordnet". Altes und Neues Testament bezeugen Recht und Eignung der Musik für das Gotteslob: „Der Apostel hat ja das Singen und Spielen ausdrücklich im N. T. befohlen / sonsten hätte er ja wol sagen können: Seufftzet und betet dem HErrn in euren Hertzen" (1702, Vorrede). W. zitiert mehrere Schriftstellen im Alten und Neuen Testament. Ihnen zufolge sind Vokal- und Instrumentalmusik – denn auch die letztere galt es wiederum insbesondere zu rechtfertigen gegen mancherlei Anwürfe – zur Laudatio Dei im Gottesdienste nicht etwa nur gebilligt, sondern befohlen! – „warum solte ich ohne Not von dem sensu literali abweichen?" –

Neben dem Schrift-Wort stehen auch die Zahlen bei W. in übergreifenden Bezugsverhältnissen. Sie sind verschiedener Art und erscheinen:

1. als die „wahren harmonischen Radical-Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6.–8.", wobei sie eine „theoretische" Bedeutung haben. Sie bestimmen die Struktur der Natur, die Bewegungen der Gestirne und sie konstituieren (formaliter) das rationale Ordnungsgefüge der Musik. Als „reine", „vollkommene" Zahlen bestimmen sie die Intervall-Verhältnisse (relationes). Sie liegen als natürliche, mathematische, rational erkennbare Gestalt-Zahlen dem harmonisch-geordneten *Music-Bau (Bau harmoniae)* wesensmäßig zugrunde, indem „der numerus denen musicalischen Intervallis die form giebt / oder selbst die form ist" (W 38). Alle *Schönheit und Zierde* ist mit den Proportional-Zahlen gegeben;

2. als die abgewandelten Zahlen. Sie demonstrieren die akustisch exakten Verhältnisse, wie sie in der temperierten Stimmung nötig sind. Sie bleiben jenen Gestalt-Zahlen [unter 1]) gegenüber unvollkommen, akzidentiell („nur zufälligerweise / und aus Noth");

3. als die ex lumine naturae, d. h. rational erkennbaren Phänomene (vgl. 1.), die uns in abbildhafter Weise[1] Wesenskunde geben von dem Schöpfer aller Dinge: „Sie können uns Schatten-Weise das Wesen des Allmächtigen GOttes abbilden" (1707, 92)[2]. Sie *bezeichnen* (1707, 92) die verschiedensten Zusammenhänge in der Welt und haben daher einen signifikativen Sinn. Zum besseren Verständnis für die „Einfältigen" gibt W. in seinen Schriften auch vielerlei allegorische Beispiele, die den Sinn der Zahlen veranschaulichen und den sie *bedeuten* sollen. Der große geschichtliche Vorrat solcher Bedeutungen wird selektiv vor uns ausgebreitet. Mögen sie sich nun in der antiken Philosophie, in der Patristik oder in der Naturphilosophie (einschließlich der Astrologie) finden, sie weisen im allgemeinen stets auf den Schöpfer aller Dinge und gestehen ihm innerhalb des weiten Möglichkeitsbereichs die wahrhaft höchste und gewichtigste Position zu. Da wir die in ihnen gegebenen Hintergründe und die mit ihnen verbundenen Zusammenhänge und die von ihnen ausgehenden *Kräffte und Würckungen* nur teilweise erkennen und uns in dem, was Gott den Menschen zu offenbaren beschließt, ein Vorgriff nicht gestattet ist, unternimmt W. (1707, XIX. Cap.), von ihren „geheimen Deutungen / in tieffer Demuth / und Einfalt [zu] handeln".

Greifen wir einige solcher Zahlen-Deutungen heraus.

Die Zahl *1* bezeichnet als „principium numerorum" die *Unität (unitas)*, die Erste Proprietät der Dreieinigkeit. Die Zahl *2* ist „die andere Person der GOttheit abbildend" (1707, 100). Sie „bedeutet das Ewige Wort / welches ist GOtt der Sohn . . ." (92). Die *3* „vergleichet sich dem Heiligen Geiste / denn sie giebet mit ihrer vorigen Zahl 2. eine solche Consonanz die die Natur an sich hat / als wie sie mit der Unität zusammen gesetzet wäre": „ in Clavibus C c g. Hierdurch wird die

[1] Vgl. F. Blume, Art. „J. S. Bach", MGG I, Sp. 1030, bes. das dort über die zweite Zahlen-Species Gesagte; W.: „. . . Musicam in numeris theologizantem . . ." (1707,6).

[2] Kepler spricht im Hinblick auf Zahlen, die bei den Pythagoräern etwas bezeichnen oder bedeuten (signare, notare), von *symbola*, z. B.: „. . . Symbola erant Numeri . . ." (*Harm. mundi*, 1619, lib. III, NA ed M. Caspar, p. 95).

Dreyfaltigkeit sehr fein abgebildet / nach unsern Glaubens-Articule / und Symbolis". Die *4* „wird sonst von den Mysticis eine Engel-Zahl genennet . . .", die *5* gilt als „Menschliche Zahl" (93 u. 119), als *Numerus animalis* (101) oder auch als *Numerus sensualis* (94), die *6* als *Numerus mundanus* (95) oder als „animalische oder thierische und Welt-Zahl" (119), sie gibt mit der *5* (5 : 6) eine „traurige Consonantiam" (ibid. 95). Die *7* ist eine *Ruhe-Zahl* (1707, 95); etliche Musici *deuten* sie so: „wie GOtt am 7. Tage geruhet / also machte die 7. Zahl mit den andern keine Consonans . . ." (1686, 144). Es erscheint W. als ein gleichsam geheimes Paradoxon („So besteht demnach die harmonia in einem septenario und schliesset doch den septenarium 7 aus / ist ein paradoxon, und stecken noch viel Geheimnis darunter verborgen . . .", W 57), daß die 7. Zahl keine Consonans gibt, denn „diese Zahl bedeutet das Creutz" (1707, 119) – (auch ergeben 3 und 4, „wenn sie collectivè genommen", den Septenarius – „Wir setzen noch hinzu / daß die blosse quarta deswegen dissonire", 1686, 80) – zugleich aber 7 Zahlen (1. 2. 3. 4. 5. 6.–8.)[1] als 7 Consonanzen die *plenitudo der harmonia* vorstellen: „Dieses ist nun auch ein sonderlicher Septenarius, welcher alle Harmoniam gibt / und in sich hält / in welchem viel Wunder / und Geheimnüssen stecken" (W 30). Die 7 ist auch eine *heilige Zahl* (1707, 96), „weil sie niemand als der Geist GOttes erforschen kan. Darum wird auch der Geist GOttes 7benfalt genennet". Als *geheime Zahl* finden wir sie mehrfach in der Apokalypse. Die 7 Radical-Zahlen enthalten „wieder 3. mal sieben Consonantien, oder Eigenschafften / welche wieder eine Trinität in der GOttheit andeuten / und mit der Heiligen Schrifft wohl übereinkommen" (ibid. 96 f.). W. bringt dann eine Tabelle dieser Consonanzen und fährt fort: „Die Ordnung gehet also. 1–2. | 2–3. | 3–4. | 4–5. | 5–6. | 6–8. | 1–3. | 1–4. | 1–5. | 1–6. | 1–8. | 2–4. | 2–5. | 2–6. | 2–8. | 3–5. | 3–6. | 3–8. | 4–6. | 4–8. | 5–8. Sind 21. Proportiones, und Consonantien. Diese Geheimniß und Bilder [!] liegen nun wahrhafftig in denen Zahlen und Consonantien: Und sind keine Einbildungen . . .“! – Die Zahl *8*, der *Numerus cubicus primus* (W 29 f.), „machet die Harmoniam gantz complet" (1707, 101). Sie stellt den *Numerus plenus* (96) dar usw.

Was der Sensus wahrnimmt, das ist die schöne Außenwirkung des musikalischen Verlaufs, der hörbare Vordergrund der erklingenden materia. Die mathematisch-proportionale Struktur hingegen, das eigentliche hintergründige Ordnungsgefüge der musikalischen Verlaufs-Gestalt bleibt nur der Ratio, der erkennenden und wissensmäßig begründeten Einsicht vorbehalten. Deshalb besteht die *voluptas musicae*, das Vergnügen beim musikalischen Hören, auch (Leibniz:) in einem „exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi", in einem dem sensuellen, gehörsmäßig wahrnehmbaren Vollzuge verborgenen, hintergründigen Bereich, der sich nur dem rationalen *judicium exactum* (Cribr. mus.) erschließt: „Wenn nun ein wohlgesinneter Mensch eine Music höret / so empfindet sein Gemüthe zwar die Lieblichkeit / so der Schöpfer geordnet / aber er weiß doch nicht die Uhrsache / wo ihn nicht die Zahlen dahin gebracht hätten . . ." (1707, 25). Aus der Kenntnis der *Würckungen* der Proportional-Zahlen in der Harmonia und in der rhythmisch-mensuralen Verlaufsgestalt der Musik wird es einleuchtend, daß dem Komponisten die Zahlen auch über diesen engeren Rahmen hinaus für den architektonischen Aufbau

[1] Diese Radical-Zahlen sind nach KIRCHER, a. a. O., p. a 268, „musicae arcanum"; es heißt dort: „totum secretum & arcanum in sequentibus numeris [= 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.] constitit ordine naturali dispositis".

der Musik[1] wichtig werden und daß weiterhin für einen Komponisten, der in der theologischen Zahlen-Spekulation zu Hause ist und von „der Zahlen geheimen Deutungen" weiß, solche Zahlen als von Gott gegebene *Abbilder, Vorbilder* und *Zeichen* für die *Erbauung* der *Composition* einen tiefen, bedeutenden Sinn bekommen können, der sich – so dürfen wir sagen – der Vordergründigkeit des Hörens zwar nicht erschließt und kaum erschließen kann, weil er dem Sensus von vornherein verschlossen bleibt –, der dann aber als ein ebenfalls „verborgener", von der Ratio vorgeplanter[2] und auch nur als ein der rationalen und wissensmäßigen Einsicht zugänglicher Hintergrund der Komposition wahrhaft zu Grunde liegt.

So ist für W., den Organisten, die Gelehrsamkeit des Musicus, im theoretischen Sinne sowohl wie in ihrer praktischen, kompositorischen (angewandten) Verwirklichung, unerläßlich. Die musikalischen Dinge sind nicht ein Werk des Menschen, das ihm zum Ruhme dienen könnte. Und weil es daher in der Musik keine menschlichen Leistungen gibt, vielmehr Gott zuvor schon alles gegeben hat und die vorgängige Ordnung vorbildlich erscheint, betont W. auch des öfteren, daß er „keine Neuerungen" vornehme (z. B. 1707: 6, 7, 47 usw.). Damit in bezug auf die wohltemperierte Stimmung der Vorwurf einer eigenmächtigen Erfindung ausgeschlossen werden möge, beruft sich W. auf das Alter der erkannten Notwendigkeit und verweist auf entsprechende Stellen anderer Theoretiker, die alle längst vor ihm das Unbefriedigende des bisherigen Sachverhaltes bemerkt hätten.

Der Mensch ist das ursprünglich harmonisch erschaffene, dann der Gefährdung des *Chaos* ausgesetzte und daher auf die kreatürliche Demutsstellung und Ordnung Gottes angewiesene Wesen. Der Musiker weiß, daß sein Tun unter der *Gnade* Gottes steht. Aus solchem Abhängigkeitsbewußtsein setzen W. über seinen Text die Insignien *I. N. J.* oder J. S. Bach über seine Kompositionen *J. J.* und als Beschluß *S. D. G.* darunter. Es besteht von dem Ort, von dem aus diese Musiker die Welt erkennen – in die sie gestellt sind, die ihnen gegeben ist – und von dem aus sie den Sinn ihrer Existenz und den Sinn aller menschlichen Verrichtung begründet wissen, jener Satz zurecht, den J. Kuhnau in seinem W.s „Cribrum musicum" (1700, S. 42 ff.) angefügten Kapital (Abschnitt 22) stehen hat: „Denn wo GOtt / als der Ursprung aller Güter und vollkommenen Gaben / in allen unsern Wissenschafften nicht üm Hülffe und Beystand angeflehet wird / so dürffen wir auch keinen glücklichen Fort- und Ausgang erwarten".

[1] Beispiele dafür in Instrumentalwerken J. S. Bachs etwa, – wobei die Zahlen nicht textgegebene *τόποι* sind, wie sie in der musikalischen Rhetorik wurzeln.

[2] Über die Verwendung der Zahlen in diesem erweiterten Sinne sagt W. nichts.

Die Klaviermusik Dietrich Buxtehudes

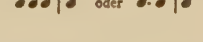
von

HELMUT LORENZ

Das Buxtehudebild, das seit der letzten Jahrhundertwende entstanden ist, stützt sich auf drei Schaffensbereiche des Meisters: das Kantatenwerk, die Orgelmusik und die Kammersonaten. Das Erscheinen der von Emil Bangert herausgegebenen Klavierwerke[1] hat es nahegelegt, Buxtehudes Bedeutung nun auch auf dem Gebiete der Klaviermusik zu untersuchen und ihn als Klavierkomponisten durch Vergleiche mit einigen Werken der Zeitgenossen, vor allem mit Johann Jakob Froberger und Johann Pachelbel, entwicklungsgeschichtlich einzuordnen.

Ein Gesamtüberblick über die Suiten zeigt, daß es sich um ein zusammenhängendes und geschlossenes Werk handelt. Das ergibt sich aus folgenden Merkmalen:

1. Alle Suiten beginnen mit einem der drei auftaktigen Motive:



   Auch die Couranten beginnen mit dem Anfangsmotiv der Allemande, die Sarabande macht nur selten davon Gebrauch, und die Gigue geht eigene Wege.
2. Die Suiten sind zu Tonartgruppen zusammengefaßt: I bis V C-dur, VI bis IX d-moll und D-dur, X bis XII e-moll, XIII F-dur, XIV bis XVII g-moll und G-dur und XVIII bis XIX a-moll und A-dur.
3. Hinsichtlich der Taktzahl ergibt sich folgendes: entweder sind beide Satzteile gleich lang oder – das ist am häufigsten der Fall – Teil b ist um einige Takte länger als Teil a. Nur in drei Fällen ist es umgekehrt (VI, C; XII, C; XVII, G).

Wir stehen somit einem Werk gegenüber, dessen Fundament die Stammtöne des *hexachordum naturale* c d e f g a und eine gleichbleibende Anfangsmotivik

---

[1] *Dietrich Buxtehude: Klavierwerke,* Oslo u. Stockholm 1942.

bilden; dieser Eindruck wird auch durch Abweichungen und Unregelmäßigkeiten nicht beeinflußt; sie beleben das Ganze und bewahren vor ermüdender Regelmäßigkeit.

Bezugnehmend auf die Vermutung Bangerts[1], wonach die von Johann Mattheson („Vollkommener Capellmeister", S. 130) erwähnten sieben Suiten über „die Natur und Eigenschaft der Planeten" unter den 19 Suiten zu suchen sind, muß festgestellt werden: leider ergeben sich keinerlei Gesichtspunkte, die in irgendeiner Form auf die Siebenteiligkeit hinweisen. Auch die Annahme, daß eine Tonart unbeachtet gelassen worden ist, entbehrt der Wahrscheinlichkeit, da doch offenbar die Hexachordtöne den äußeren Rahmen darstellen. Aus dem Charakter der Suiten sind keine Symptome abzuleiten, die auf die Eigenschaft der Planeten hinweisen könnten. Denn – man denke an Kuhnaus biblische Sonaten – es ist doch ein Hauptcharakteristikum der „Programmusik" jener Zeit, das zu „beschreibende" Bild mit eindringlicher Deutlichkeit und äußerlichen Effekten darzustellen. Auch die der Allemande und Sarabande beigegebene Bezeichnung *d'Amour* führt in dieser Richtung nicht weiter. Da es sich bei dem zugrunde liegenden Tabulaturbuch nicht um ein Autograph Buxtehudes handelt[2], ist außerdem unklar, ob dieser Zusatz von Buxtehudes Hand stammt. Wenn Mattheson meint („Vollk. Capellmeister", S. 130), Buxtehudes Hauptstärke hätte in seinen Klaviersachen gelegen und Johann Gottfried Walther in Matthesons „Ehrenpforte" (S. 388) berichtet, er habe durch seine Verbindung mit Andreas Werckmeister „manches schönes Clavierstück von des kunstreichen Buxtehudens Arbeit bekommen", so darf wohl mit größter Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß die Zahl der Klavierkompositionen Buxtehudes recht beträchtlich gewesen sein muß und das Auftauchen anderer Suiten historisch gesehen nichts Verwunderliches bedeutet.

Nach einer Einzelbetrachtung der Suiten ergeben sich folgende Feststellungen:

1. Die Folge Allemande, Courante, Sarabande, Gigue wird beibehalten. In einigen Ausnahmefällen fehlen Sarabande und Gigue, an die Stelle einer Sarabande treten zwei, oder der Allemande, Courante, Sarabande folgt ein Double. Alle Suitenglieder sind zweiteilig, Allemande und Courante sind durch den motivischen Zusammenhang der Anfangstakte eng miteinander verknüpft.
2. Vorwiegend zwei Motive werden immer wieder angewandt. Sie verleihen, ihrem Charakter entsprechend, der Allemande ein bestimmtes Gepräge.

---

[1] „Unter den Suiten sucht man unwillkürlich die von Mattheson erwähnten Suiten über ‚die Natur und Eigenschaft der Planeten'; vielleicht sind sie im Tabulaturbuch enthalten, wenn auch nicht unter dieser Bezeichnung" (Einleitung, S. XIII).

[2] „Die ... veröffentlichten Klavierwerke von Dietrich Buxtehude wurden in einem Familienbuch gefunden, das seit Jahrhunderten in der dänischen Familie Ryge vererbt wurde, deren Stammvater Johann Christian Ryge (1688–1758) als Kantor am Dom zu Roskilde tätig war" (Bangert, S. XII).

3. In einzelnen Suiten findet die Verzierung reiche Anwendung.
4. Zu einer deutlichen Themenbildung kommt es nicht, lediglich Ansätze in dieser Richtung sind in einigen Giguen zu finden. Doch wird immer nur in einem Teil ein Thema hin und wieder auf eine andere Stufe versetzt und wiederholt. Im allgemeinen ist die Melodik durch folgende Merkmale gekennzeichnet:
   a) durch freie, sequenzartige und improvisatorische Führung,
   b) durch koloristische Figuren.
5. Das harmonische Schema besteht aus der modulatorischen Entwicklung zur Dominante bzw. Parallele bei Moll-Tonarten und der Rückkehr zur Ausgangstonart im zweiten Teil. Von dem Vorhalt wird reichlich Gebrauch gemacht.

Obwohl unterschiedliche Merkmale melodischer und satztechnischer Art festzustellen sind, kann von einer Typenbildung nicht gesprochen werden. Ungeachtet ihrer Zugehörigkeit zu einer Suite lassen sich aber einzelne Tänze zu typischen Gruppen zusammenfassen.

Die Allemanden kann man in zwei Gruppen einteilen. Die erste Gruppe ist gekennzeichnet durch sehr flüssige melodische Führung. Hierzu sind folgende Allemanden zu zählen: I, II, III, V, VI, X, XI, XIII, XIV, XV, XVII, XVIII, XIX. Die zweite Gruppe zeigt keine durchlaufende Sechzehntelbewegung, punktierte Achtel bedingen einen weniger lebhaften Charakter.

Die Couranten, sehr eng mit den Allemanden verbunden, bilden eine einheitliche Gruppe. Sie zeigen zwar noch geringe Unterschiede, eine Einteilung kann danach aber nicht vorgenommen werden.

Die Sarabanden hingegen sind in folgender Gruppierung gegenüberzustellen: die erste Gruppe zeigt stärkere akkordische Akzentuierung, die zweite wird durch lautenistisch-koloristische Elemente beherrscht. Zum ersten Typus sind zu zählen: I, II, III, IV, V, VI, VIII, XII, XIV, XVI, XVII; zum zweiten: VII, X, XI, XIII, XV, XVIII und XIX.

Die Giguen lassen sich nach dem Auftreten imitatorischer Themenverarbeitung einteilen. Zur ersten Gruppe, in der in einem Teil die Imitation als gestaltendes Prinzip wirkt, gehören: I, II, V, XI, XII, XV, XVIII, XIX, während III, VI, VIII, XIII, XIV, XVII davon frei sind.

Innerhalb des formalen Schemas der Klaviersuite findet ein fortwährender Wechsel zweier Kompositionsmanieren statt. Das zeigt sich bei den Allemanden in dem unterschiedlichen dynamischen Ausdruck, in den Sarabanden durch die Gegenüberstellung akkordisch-kantabler und koloristischer Elemente und in den Giguen durch das Nebeneinander der quasi fugato- und freien Teile. Es muß betont werden, daß eine genaue Abgrenzung zwischen beiden Gruppen nicht vorgenommen werden kann, da in keinem Falle eine Eigenart die andere ausschließt. Form und Manier sind somit die beiden Faktoren, die als Grundlage für eine stilistische Beurteilung gelten können. Wenn auch in dem kan-

tablen Charakter der Sarabanden und den Themenbildungen der Giguen durchaus Ansätze einer subjektiv-individuellen Tonsprache zu sehen sind, so bleibt doch immer der freie, oft improvisatorische Charakter unter Benutzung manieristisch-konventioneller Spielfiguren dominierendes Kriterium.

Die Variationen bestehen aus einer Aria mit 10 Variationen in C-dur, 12 Variationen über eine Aria *More Palatino,* 3 Variationen über *Rofilis* (eine Melodie aus Lullys „Ballet de l'Impatience" in d-moll), 8 Variationen über eine *Courent Zimble* in a-moll, 3 Variationen über eine Aria in a-moll und 32 Partiten über eine Melodie *La Capricciosa* in G-dur.

More Palatino[1] ist ein studentisches Trinklied aus dem 17. Jahrhundert, dessen Melodie in der Liederhandschrift Clodius (1669, S. 14 f.) enthalten ist. Nach den Untersuchungen Wilhelm Niessens[2] war das Lied in studentischen Kreisen des 17. Jahrhunderts weit verbreitet. Von dem „Ballet de l'Impatience" besitzen die Bibliothèque du Conservatoire und die Bibliothèque nationale in Paris mehrere Kopien[3]. Eine davon trägt die Überschrift „Ballet royal de l'Impatience Dansé par Sa Majesté le 19 février 1661. Recueilly et copié par Philidor Laisné en 1690". Die von Buxtehude verwendete Arie befindet sich darin mit drei Variationen. Sie ist überschrieben „Air pour un Grand qui donne une Sérénade à sa maîtresse". Außerdem gehören dazu die Worte „Sommes nous pas trop heureux, belle Iris . . ." Das Wort *Rofilis* findet sich nicht in den Pariser Manuskripten und ist auch nicht aus dem Französischen zu erklären. Vielleicht steht es in einem phonetischen Zusammenhang mit *Belle Iris.* Zur *Capricciosa*-Melodie kann den Angaben Bangerts (Einleitung, S. XIII) nichts Wesentliches hinzugefügt werden. Da es sich um „eine in verschiedenen Varianten umherwandernde Melodie" handeln soll, kann man vielleicht in „Ey de bruyt lach op haer bedde"[4] eine verwandte Melodie sehen.

Für die richtige stilkritische Beurteilung dieser Variationen ist es wichtig, sich von einem Variationsbegriff freizumachen, der unserem Ohr durch die Werke späterer Epochen vertraut geworden ist. Die Themen sind einfache, volkstümliche Melodien. Es ist nicht so bedeutend, was variiert wird, wichtiger dagegen wie, das heißt in welcher Manier. Die sehr unterschiedliche Anzahl der einzelnen Variationen kann nicht als authentisches Faktum gewertet werden, da es ungewiß ist, ob Tabulaturbuch und Autograph identisch sind. Zumindest erscheint es verwunderlich, daß z. B. die *Rofilis*-Variationen aus nur drei Veränderungen bestehen, während das Streben, möglichst viele

---

[1] *More palatino bibimus, ne gutta super sit.*

[2] *Das Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius vom Jahre* 1669, Berliner Diss., Leipzig 1891, S. 12 ff. u. S. 61 ff.

[3] Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Wladimir Fedorov, Paris, National-Bibliothek.

[4] Aus Thysius' Lautenbuch (um 1600), hg. v. J. P. Land in Tijdschr. Muziekgesch. I, 1884, S. 172 ff.

Variationsmöglichkeiten aneinanderzureihen, sich in den 32 Partiten deutlich abzeichnet.

Vergleicht man die Variationen hinsichtlich der manieristischen Unterschiede, so sind folgende Merkmale zu erkennen, wobei allerdings einschränkend bemerkt werden muß, daß keine strengen Abgrenzungen vorgenommen werden können, denn neben der vorherrschenden Erscheinung der typischen Merkmale ist gleichzeitig eine stete Durchdringung aller hier aufgezählten Eigenarten festzustellen:

a) die Variationsmanier, in der ein immer wiederkehrendes rhythmisches Motiv als figurierende Melodie zur Melodie hinzutritt bzw. selbst die Variation darstellt. Beispiele: XX, Variatio 1, Teil a, Variatio 4; XXI, Variatio 5; XXIII, Variatio 6; XXV, Partita 8;

b) eine Bewegungsmanier, in der die „Sechzehntelbewegung" die Melodie „trägt" oder den melodischen Raum des Themas ausfüllt; Beispiele: XXI, Variatio 6, Variatio 10; XXIII, Variatio 5; XXV, Partita 5, 6, 32;

c) eine Manier, die durch den Wechsel des Zeitmaßes bestimmt ist und sich dadurch in einigen Formen der Suite nähert; Beispiele: XX, Variatio 5, 6, 7; XXI, Variatio 7, 8, 11, 12; XXII, Variatio 3; XXIII, Variatio 8; XXV, Partita 9, 19, 24, 25, 28, 29, 30;

d) eine Mischform, in der fließende Sechzehntelbewegung vorherrscht, die aber ihre Bedeutung durch das Hinzutreten bildhaft-ornamentaler Momente erhält (Zahlen in Klammern = Taktzahlen); Beispiele: XX, Variatio 2, 3 (13–16, 19, 20), 8, 10; XXI, Variatio 2, 3, 4; XXII, Variatio 2; XXIII, Variatio 4, 7; XXIV; XXV, Partita 2, 3, 4, 11, 14, 16, 21, 26 (3);

e) die unter d) noch im Hintergrund stehenden ornamentalen Spielfiguren (XX, Variatio 3) begegnen uns nunmehr dominierend in einer besonderen Gruppe. Es ist eine pointierende Verzierungsmanier, die am prägnantesten in den Partiten zu finden ist; Beispiele: XXV, Partita 10, 17, 18, 22, 23, 31;

f) den Gegenpol zu der unter e) erwähnten Form, die für jene Zeit zweifellos als „modern" anzusehen ist, bildet eine „polyphone", retrospektive Manier, die ebenfalls eine gewisse Ähnlichkeit mit den Suiten aufweist; Beispiele: XX, Variatio 9; XXI, Variatio 9; XXII, Variatio 1; XXIII, Variatio 1, 2, 3; XXV, Partita 1, 15, 20, 25, 27.

Es gilt nun zu fragen, ob stilistische Beeinflussungen durch andere Klaviermeister des 17. Jahrhunderts festzustellen sind. Vor einem Vergleich mit den Suiten Johann Jakob Frobergers[1] wird zunächst offenbar, daß keinerlei vergleichbare biographische Daten beider Meister zur Verfügung stehen; es sei denn, die Tatsache, daß Frobergers Tod mit Buxtehudes Dienstantritt in Lübeck zeitlich zusammenfällt, könnte zu gewissen Schlüssen führen.

[1] DTÖ VI, 2 (G. Adler).

Nach stilistischen Beobachtungen aus den Suiten Frobergers ergibt sich:

1. Wir vermögen die Suiten der Wiener Handschriften, sowie einen Teil der Amsterdamer Drucke mit Buxtehudeschen Stileigentümlichkeiten kaum in Beziehung zu setzen, da sich weder von deren formaler Konzeption, noch von dem stilistischen Detail her überzeugende Anknüpfungspunkte aufstellen lassen.
2. Auf der Ebene des stilkritischen Vergleiches ist ein direkter Einfluß auf Buxtehude von dem Augenblick an als gegeben anzunehmen, da bei Froberger sich die ersten Niederschläge der Berührung mit der französischen Stiltradition anzeigen. Dieses könnte dann für die dritte Gruppe der Froberger-Suiten (Orgeltabulatur 1699) in größerem Maße gelten, während der Beginn der Einflußnahme noch aus den Suiten der Amsterdamer Drucke abzuleiten ist.
3. Im Hinblick auf die Variationen Buxtehudes gelangt man zu keinen bedeutenden Ergebnissen, da bei Froberger hierzu lediglich die „Mayerin" gewisse Möglichkeiten bietet. Es stehen aber bei Froberger nicht genügend andere Vergleichsmöglichkeiten zur Verfügung, um zu entscheiden, wieweit es sich in den „Mayerin"-Variationen um einen ausgeprägten Personalstil oder um das Nebeneinander verschiedener damals üblicher Variationsmanieren handelt.
4. Die Kriterien, die eine Beeinflussung als sehr wahrscheinlich erscheinen lassen, sind an folgenden Stellen deutlich:
   a) bei den Allemanden Buxtehudes, die wir als zweite Gruppe bezeichneten (IV, VII, VIII, IX, XII), jener Gruppe, die noch nicht den durchlaufenden Sechzehntelfluß zu eigen hat;
   b) zwischen den Couranten wird die Verbindung am deutlichsten, sie zeigen sich auch bei Buxtehude am einheitlichsten und geschlossensten;
   c) bei den Sarabanden wiederum nur innerhalb einer Gruppe, jener, die wir bei Buxtehude als erste Gruppe bezeichnet hatten;
   d) bei allen Giguen, die mit imitatorischer Anfangsmotivik ausgestattet sind, während zu deren freien b-Teilen keine deutlichen Verbindungen festzustellen sind.
5. Daraus ergibt sich, daß alle auf Froberger weisenden Tendenzen auch tatsächlich von dem archaisch gefärbten Teil der Buxtehude-Suiten ausgehen, da wir jene lautenistisch-instrumentalen Elemente bei Froberger nicht, zumindest aber nicht in dem Maße finden. Trotz aller übereinstimmenden Stilmerkmale bleibt ein allgemeiner Gegensatz dominierend: Die Flüssigkeit der Bewegung, Leichtigkeit des instrumentalen Kolorits und musikantische Frische findet man bei Froberger nicht.

In Verbindung mit den biographischen Daten muß zur Frage der Chronologie bemerkt werden – bezugnehmend auf Bangerts Bemerkung, wonach diese Suiten „aus den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts oder früher" stam-

men –, daß die Suiten sehr wahrscheinlich in der Zeit vor dem Lübecker Dienstantritt entstanden sind, wenn Buxtehude vor Frobergers Tod Kenntnis von dessen Suiten gehabt hat.

Johann Pachelbel wurde 1653 in Nürnberg geboren, also sechzehn Jahre nach Buxtehude. Wir sehen ihn dann Anfang der siebziger Jahre in Wien am Stephansdom, jedoch noch in einer untergeordneten Organistenstelle. 1677 erhält er einen Ruf als Hoforganist nach Eisenach, wie Adolf Sandberger und Hugo Riemann berichten. Somit könnten wir annehmen, daß Pachelbel mit 24 Jahren seine musikalische „Grundausbildung" abgeschlossen hatte, um nun eigene Wege zu gehen. Wenn Buxtehude aber 1668 in Lübeck wirkte, so besteht große Wahrscheinlichkeit, daß zum damals 15-jährigen Pachelbel noch kein Kontakt bestand. Eine gegenseitige Beeinflussung erscheint also vor der Lübecker Zeit unwahrscheinlich. Aus dem Vergleich mit Frobergers Suiten ergab sich für die Chronologie der Buxtehude-Suiten die Möglichkeit, daß diese unmittelbar vor 1668 entstanden sein könnten. Obwohl Sandberger[1] – mit der Einschränkung „soweit sie nicht Pachelbels Meisterzeit entstammen" – die Suiten Pachelbels in die Regensburger Zeit verweisen möchte, „in deren internationaler Sphäre Pachelbel sehr wohl originale französische Klaviermusik kennen lernen konnte", ergeben sich kaum chronologische Voraussetzungen für die Wahrscheinlichkeit einer Einflußnahme.

Auch für die Variationen[2] beider Meister gilt es zu fragen: bestehen von hier aus Verbindungen zu Buxtehude, bzw. hat eine gegenseitige Beeinflussung stattgefunden? Denn obwohl die Vorrede zum „Hexachordum" vielleicht darauf hinweisen könnte, daß der bis zu Pachelbel gedrungene Ruhm Buxtehudes der dominierende Faktor im Verhältnis der beiden Meister ist und damit in die Richtung einer möglichen geistigen Berührung zwischen Buxtehude und Pachelbel weist (was außerdem das Naheliegende hinsichtlich des Altersunterschiedes wäre), so ist dieses gleichzeitig problematisch, wenn man bedenkt, daß Pachelbel nur ein Jahr vor Buxtehude gestorben ist.

Die letzten Werke, überhaupt die Werke der Reife- und Spätzeit, liegen also ungefähr parallel. Die Frage nach der Richtung ist damit nicht überflüssig. (Sie führt auch bei Margarete Reimann[3] zu einer Problematik bei der Gegenüberstellung Froberger – französische Clavecinisten!). In diesem Zusammenhang ist es interessant, von Bangert (Einleitung zu Buxtehudes Klavierwerken) zu hören, daß sich in dem gleichen Tabulaturbuch, aus dem die Suiten und Variationen Buxtehudes übertragen wurden, die Aria-Variationen Nr. 1, 2 und 3 aus dem „Hexachordum" befinden.

Nach einem Vergleich der Suiten Pachelbels[4] und Buxtehudes ist im ein-

---

[1] *Biographische Vorbemerkungen* in DTB II, 1: *Klavierwerke von Johann Pachelbel.*
[2] *Johann Pachelbel, Klavierwerke,* DTB II, 1.
[3] *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite,* Regensburg 1948.
[4] DTB II, 1 (M. Seiffert).

zelnen zu sagen: zu der erwähnten Vermutung Sandbergers, daß die Suiten zum größten Teil in die Regensburger Zeit zu datieren seien, müssen die Editionsbemerkungen Max Seifferts hinzugesetzt werden. Danach ist die Authenzität nicht einmal faktisch sichergestellt, sondern nur durch vergleichende Analyse mit einer Suite (g-moll Nr. 33 b), die über Joh. Val. Eckelt und Crampholtz auf Pachelbel zurückgeht, angenommen worden. Die Vielzahl der von Pachelbel gebrauchten Tonarten macht das Streben nach Erweiterung des gebräuchlichen Tonartbereichs offenkundig, eine Feststellung, die das stilistische Schwergewicht von vornherein von der Seite musikalisch-instrumentaler Konzeption nach der einer spekulativ-rationalen Aussage verschiebt. Abgesehen von dem besonders in den Sarabanden hervortretenden schlichten Charakter in der melodischen Führung und gewiß nicht zu leugnenden anmutigen Einzelzügen bleibt das Ganze trocken und leblos, so daß man sich hier in einem deutlichen Gegensatz zu Buxtehude befindet. Einen weiteren grundsätzlichen Gegensatz zu Buxtehude erkennt man in der formalen Ungleichheit, hervorgerufen durch die Absicht, dem Gerüst der „klassischen" Reihung Allemande – Courante – Sarabande – Gigue neue Teile, besonders oft eine Gavotte, einzufügen.

Man findet nur eine Suite in der „Froberger-Form" (Nr. 3, d-moll). Nicht nur angesichts der formalen Gegensätzlichkeit, auch vom Charakter einzelner Suitensätze ausgehend fällt es schwer, Ansatzpunkte für die Wahrscheinlichkeit einer Wechselbeziehung zu finden. Buxtehudes Suiten haben das Merkmal stilistischer Entwicklung als treibenden Impuls zu eigen (u. a. instrumentale Eigenarten, dynamisch-rhythmische Verschiedenheit der Allemande, z. B. e-moll und d-moll, unterschiedliche Fugatomanier in den Giguen). Auch Frobergers Suiten (besonders die der Amsterdamer Drucke) weisen Einflüsse von außen auf. Pachelbels Suiten dagegen zeigen in stilistischer Beziehung – abgesehen von verschiedenen Reihungen – das gleiche Bild, das gekennzeichnet ist durch einfache melodische Führungen ohne dynamische oder rhythmische Besonderheiten.

Die *Allemanden* haben in ihrer Mehrzahl nicht jene flüssige, fast elegante Art, die Buxtehude ihnen verleiht. (Mit welch klanglichen Effekten stattet auch Froberger seine Allemanden aus!)

Auffällig ist bei den *Couranten,* daß sie einen verhältnismäßig einheitlichen Charakter besitzen. Wir können sie neben die Couranten der Amsterdamer Drucke Frobergers (z. B. XXIV, XXVI) und einige Couranten Buxtehudes setzen. Daraus ergibt sich, daß zeitstilistische und manieristische Momente in den Couranten offenbar ihren sichtbarsten Ausdruck gefunden haben. Sie scheiden damit für die Frage, wo die für Buxtehudes Schreibweise besonders typischen Merkmale zu suchen sind, am ehesten aus; denn Übernahme oder Anlehnung an Zeitstil und Manier ist kein Wachstum.

Die *Sarabanden* scheiden ebenfalls für einen Vergleich im einzelnen aus; Pachelbel erreicht in ihnen weder hinsichtlich der Kantabilität noch mit koloristischen Mitteln Froberger und Buxtehude.

Auch die „*Gyquen*“ befreien uns nicht von dem Eindruck studienhafter Arbeit. Überall, auch in den b-Teilen, wird nach streng imitatorischem Prinzip gearbeitet. Eine Manier, die bei Buxtehude schon als überwunden anzusehen ist, aber wegen ihrer zurückhaltenden Verwendung besonders reizvoll wirkt.

Die Variationen Pachelbels – „Einzelne Arien“, „Musikalische Sterbensgedanken“, „Hexachordum Appollinis“ – sind Zeugnisse echter Hausmusik, denen, wie der Musik Pachelbels überhaupt, ein gewisser Zug schlichter Innigkeit zu eigen ist. Die für Pachelbel charakteristischen Spielfiguren findet man auch bei Buxtehude, so etwa in Variatio 3 (XXI, *More Palatino*), Variatio 6 (XXI), Partita 5 (XXV), Partita 32 (XXV). Dieses sind aber für Buxtehudes Variationen keine charakteristischen Formen, also nicht die, in denen sich das klavieristisch-technische Moment dominierend abzeichnet, wie z. B. in der Partita 23, 26, 31, oder in den übrigen Variationen jene zahlreichen Formen, die sich durch phantasievolle Kühnheiten auszeichnen und die allenthalben zu beobachten sind. Charakteristisch für Pachelbel ist die glatte, regelmäßige Figuration, die gelegentlich, aber besonders in den Schlußvariationen durch Verkleinerung der Notenwerte zu einer Steigerung führt.

Ein Vergleich des „Hexachordum“ mit den Variationen Buxtehudes ergibt, daß ein Zusammentreffen charakteristischer Stilmomente auch hier nicht stattfindet, was besonders am Beispiel der *Aria quarta* deutlich wird. Das für Pachelbel typische Moment ist im Gleichmaß der melodischen Linienführung zu sehen, das ausgeprägte klavieristische Formen nicht herrschend hervortreten läßt. Eine entwicklungsmäßige Neigung in dieser Richtung ist aber vorhanden. Andererseits lassen sich keine Symptome erkennen, die ausschließen, daß beide Meister von ihren Variationen Kenntnis gehabt haben. Vielleicht darf man annehmen, daß Pachelbel, wenn er Buxtehudes Variationen gekannt hat, in seinem „Hexachordum“ stilistische Eigenarten Buxtehudes deutlicher verwandt hätte. Naheliegend dagegen erscheint die Vermutung, daß Buxtehude die Variationen Pachelbels gekannt hat, da gewisse Anlehnungen durchaus, wenn auch zurückhaltend, vorhanden sind. Die von Pachelbel oft angewandte Form der schlichten Sechzehntel-Figuration ist auch bei anderen Meistern zu finden, so z. B. schon bei Froberger in dessen *Mayerin*-Variationen. Buxtehude verwendet sie als Abschluß seiner *Capricciosa*-Variationen. Wir hätten damit zumindest für die Frage der Richtung einer Beeinflussung zwischen beiden den Schluß zu ziehen, daß eine solche von Pachelbel zu Buxtehude wahrscheinlicher erscheint als umgekehrt. Das würde wiederum auf ein verhältnismäßig spätes Entstehungsdatum der Variationen Buxtehudes hindeuten, sehr wahrscheinlich also nach 1668.

Von Pachelbel führt also kein direkter Weg zu Buxtehude. Zwar sind Wechselwirkungen von untergeordneter Bedeutung zwischen den Variationen beider unverkennbar. In diesem Bezirk reicht jedoch die analytisch-stilistische Methode nicht aus, um beweisführend zwischen zeitmanieristischen und personal-

typischen Stilelementen zu scheiden. Der Weg über historische und quellenmäßige Fakten ist uns verschlossen.

Froberger und Pachelbel stehen mit Buxtehude in einem gemeinsamen Spannungsfeld stilistischer Manierismen, sie erreichen aber nicht jenen klaren instrumental-klavieristischen Charakter, der besonders deutlich in Buxtehudes Variationen hervortritt.

Mit Georg Böhm gelangen wir zu einem Meister, der durch sein Wirken im norddeutschen Raum von vornherein besondere Bedeutung für unsere Aufgabe erhält. Böhm wurde 1661 in Hohenkirchen bei Ohrdruf geboren und starb 1735 in Lüneburg, ist also 24 Jahre jünger als Buxtehude und überlebt ihn um 26 Jahre. 1678 besucht er die Sekunda des Gothaer Gymnasiums, 1684 wird er in Jena immatrikuliert, seine Tätigkeit als Organist in Lüneburg datiert ab 1698 und endet mit seinem Tode. Selbst wenn wir annehmen, daß die ersten Kompositionen bereits in Gotha ausgeführt wurden, bleibt die Möglichkeit einer Beziehung (oder gar Beeinflussung) zu Buxtehude vor dessen Lübecker Zeit ausgeschlossen. Kompositionen aus den Studentenjahren ab 1684 würden mit Werken der Meisterepoche Buxtehudes zeitlich zusammenfallen. Von 1698, dem Beginn der Tätigkeit als Organist in Lüneburg, bis zum Todesjahr Buxtehudes, also noch neun Jahre, würde die Zeit zu rechnen sein, die für eine geistige Wechselbeziehung beider Meister in Frage käme. Gerade bei einem so schöpferisch-phantasievollen Meister wie Buxtehude wäre es denkbar, daß er sich den Anregungen eines begabten Komponisten wie Böhm nicht verschlossen, sondern diese noch in sein Spätwerk aufgenommen hat. Da man aber keine Argumente entdeckt, die eine so späte Entstehung der Suiten Buxtehudes rechtfertigen würden, muß die Möglichkeit einer Beeinflussung durch Böhm für diese Gattung unwahrscheinlich bleiben. Zu der gleichen Überzeugung kommt man bei der Untersuchung der Suiten Böhms, die im Gegensatz zu denen Pachelbels in keiner Weise den Eindruck jugendlicher Studien hinterlassen, sondern als kraftvolle, eigenwillige Gebilde einer ausgereiften Persönlichkeit erscheinen. Viel wahrscheinlicher und natürlicher erscheint es daher, daß Böhm von den Suiten Buxtehudes Kenntnis gehabt hat. Als Charakteristikum für Böhms Suiten kann eine bewußte Neigung, fremde und ältere Stilmerkmale mit solchen subjektiver Prägung zu vermischen, genannt werden. R. Buchmayer[1] berichtet, als er von Böhms Beziehungen zu Lübeck spricht, über dessen Jugendfreund Christian Martin Göldel, der 1695 nach Lübeck berufen wurde: „Hier erwarb er sich rasch hohes Ansehen, besonders als Schuldichter, seine Dramen wurden oft aufgeführt. Die Stellung, die er einnahm, mußte ihn in näheren Verkehr mit Dietrich Buxtehude bringen; man darf gewiß sein, daß er diesen Vorteil benutzt hat, um auch Böhm bei dem großen Lübecker Meister einzuführen."

[1] *Nachrichten über das Leben Georg Böhms*, Bjb. 1908, S. 117.

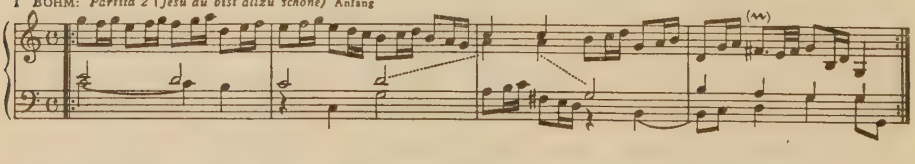
Böhms Klaviersuiten[1], in ihrem Gesamtcharakter von eigener Prägung und kraftvollem Ausdruck, zeigen im Vergleich zu Buxtehudes Suiten:

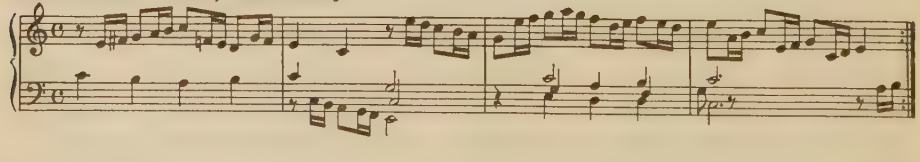
a) Trotz subjektiver Stilelemente, die besonders in den Allemanden als phantasievolle, melodische Gebilde „sichtbar" werden, bleibt deutlich, daß sie organisch auf historischem „Mutterboden" gewachsen sind. Ihre stilistischen Wurzeln sind bei Buxtehude, Froberger (Allemanden!) und der französischen Clavecinkunst zu suchen.

b) Es sind keine Kriterien zu entdecken, die diese Suiten als frühe Studien charakterisieren könnten. Sie sind vielmehr Werke einer reifen Schaffensperiode. Damit muß es als unwahrscheinlich, weil chronologisch unnatürlich, angesehen werden, daß von Böhm ein Einfluß auf Buxtehude stattgefunden hat.

c) In den Suiten Böhms sind durchaus Stilelemente vorhanden, die auf Buxtehude zurückgeführt werden können und die die Annahme rechtfertigen, daß Böhm Buxtehudes Suiten gekannt hat.

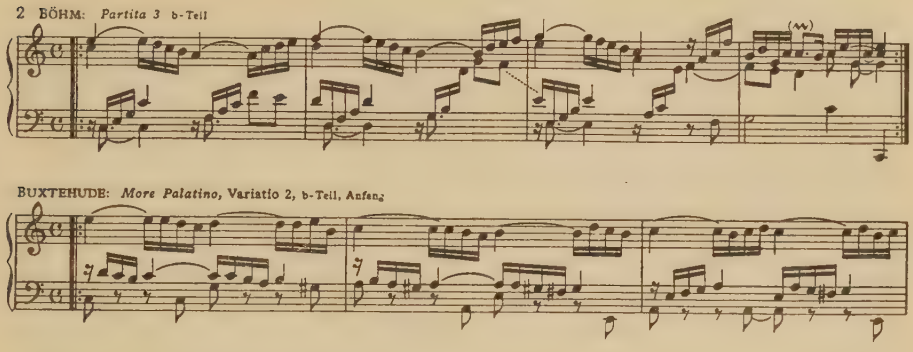
Wenn die Annahme, daß die Variationen Buxtehudes später als die Suiten entstanden sind, richtig ist, wäre für einen Vergleich mit den Variationen Böhms eine wesentlich günstigere chronologische Konstellation gegeben, da ja der Beginn der Schaffensperiode etwa ab 1690 (1684 Immatrikulation) zu datieren ist und damit mit der letzten Phase Buxtehudes zusammenfällt. Die Choralvariationen Böhms bieten aber kaum bemerkenswerte Vergleichsmomente, jedenfalls nur solche, die sich in zeitmanieristischen Erscheinungen allgemeiner Variationspraxis erschöpfen. Eine Ausnahme scheint allerdings zu bestehen: Die Partita über die Arie *Jesu du bist allzu schöne*. Auch hier glaubt man zunächst unbedeutenden Ähnlichkeiten gegenüber zu stehen. Eine nähere Untersuchung rechtfertigt dieses jedoch nicht: Die von Buxtehude im Beispiel 1 angewandte Art thematischer Umspielung findet man an mehreren anderen Stellen; schon in dieser Gegenüberstellung ist die beiderseitige Anlehnung sehr eng:

1 BÖHM: *Partita 2 (Jesu du bist allzu schöne)* Anfang

BUXTEHUDE: *More Palatino*, Variatio 5 Anfang

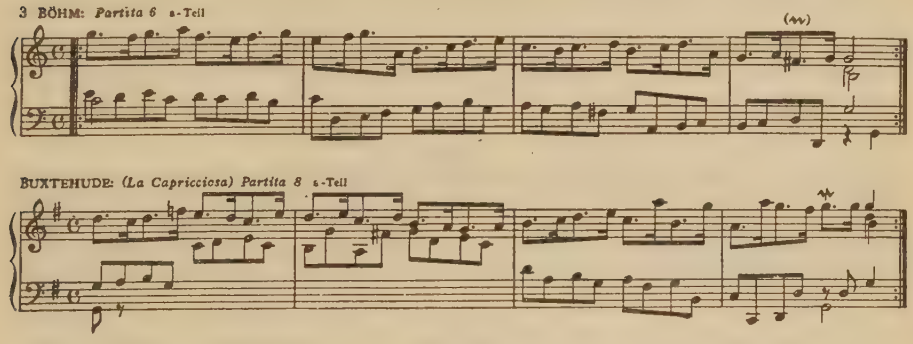


[1] *Sämtliche Werke. Auf Grund der Ausgabe von Johannes Wolgast neu hgg.* v. GESA WOLGAST, Breitkopf u. Härtel (Wiesbaden, 1952); Band I: Freie Kompositionen und Klaviersuiten.

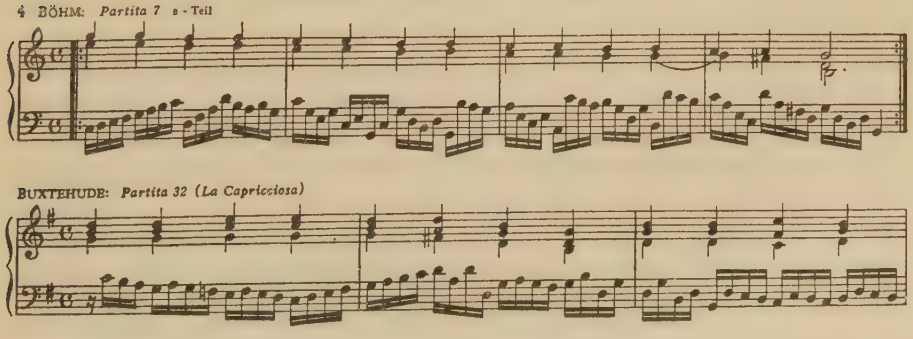
Beispiel 2 wäre vielleicht als Einzelbeispiel nicht so zwingend, erhält aber in diesem Zusammenhang seine Bedeutung:



Beispiel 3 erscheint besonders charakteristisch, so daß man kaum noch an zufällige Übereinstimmungen zu glauben vermag. Außerdem gehört diese Art, punktierte Achtel gegen eine Achtelbewegung zu setzen, nicht zu den besonders oft angewandten Manieren, was viel eher von Beispiel 1 und 2 zu sagen wäre:

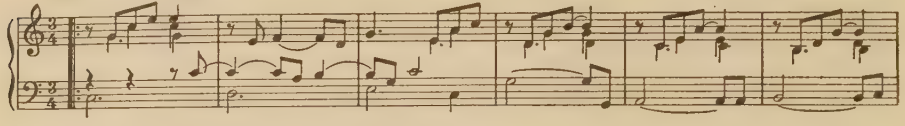


Beispiel 4 zeigt die von Pachelbel sehr oft angewandte Art:

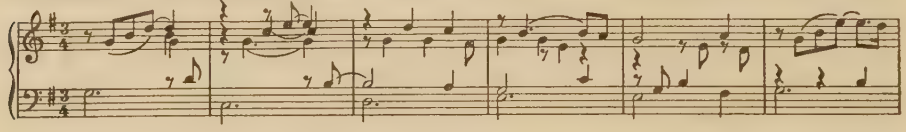


Beispiel 5 offenbart die Übereinstimmung in einer verfeinerten klanglich-musikalischen Aussage.:

5 BÖHM: *Partita 12*, Anfang

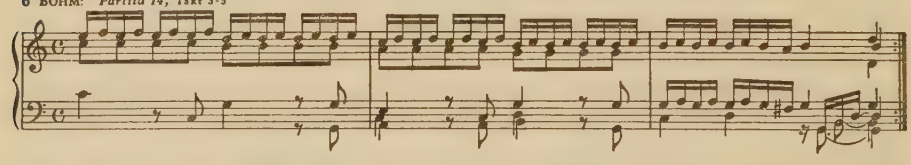


BUXTEHUDE: *Partita 25 (La Capricciosa)* Anfang

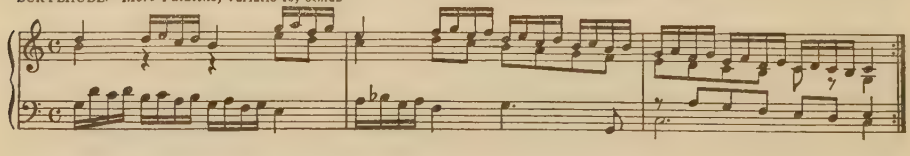


Beispiel 6 darf in dieser Zusammenstellung nicht fehlen, weil die von beiden verwandte Abwärtsbewegung nicht zu den allgemein üblichen Figuren zu zählen ist.

6 BÖHM: *Partita 14*, Takt 3-5



BUXTEHUDE: *More Palatino*, Variatio 10, Schluß



Die übrigen hier nicht zitierten Partiten wären vielleicht für den Vergleich mit Buxtehude nicht so überzeugend, doch ihrem musikalischen Gehalt nach vervollständigen sie noch den Gesamteindruck, zu dem die hier gebrachten Beispiele führen: danach muß mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden, daß Böhm diese Partita nur schreiben konnte, nachdem er Kenntnis von den Variationen Buxtehudes gehabt hatte. Dafür spricht ferner die Tatsache, daß die angeführten Beispiele nicht aus verschiedenen Choralvariationen zusammengestellt wurden, sondern daß sie zusammengefaßt in einer zu finden sind. Dem Einwand, daß die Richtung stilistischer Beeinflussung gerade in diesem Zeitraum auch umgekehrt sein könnte, möchten wir damit begegnen: Die hier zitierten Buxtehude-Beispiele wurden nicht aus einer Variation, sondern aus zwei verschiedenen ausgewählt und könnten auch aus anderen ergänzt werden. Es ist aber nicht anzunehmen, wäre die Richtung tatsächlich umge-

kehrt, daß Buxtehude sich für die Übernahme fremden Stilgutes an eine einzige Choralvariation Böhms klammert, da die Auswahl doch groß genug ist. Vielmehr deutet alles darauf hin, daß Böhm hier ganz bewußt an Buxtehude anknüpft und zumindest Kenntnis von den beiden Variationen Buxtehudes *(More Palatino, La Capricciosa)* gehabt haben muß. Man kann also festhalten, daß Georg Böhm in seiner Klaviermusik stilistisch an Buxtehude anknüpft.

Zur Frage der Chronologie ist noch eine Bemerkung C. Stiehls aus dem Vorbericht zu den Triosonaten Buxtehudes zu erwähnen[1]. Die erste Sonate trägt in der Überschrift die gleichen Initialen wie die meisten Kompositionen der Klavierwerke: „*D. B. H.*" Stiehl ist der Ansicht, daß diese am richtigsten so zu deuten sind: *Dietrich Buxtehude Helsingorae.* Vergleicht man die Überschriften der Klavierwerke, deren genaue Reihenfolge Bangert auf Seite V mitteilt, so ergibt sich die auffallende Tatsache, daß alle Suiten mit Ausnahme von II und VI diese Anfangsbuchstaben tragen. Wir können darin einen weiteren Hinweis für die bereits geäußerte Vermutung, daß die Suiten nicht in Lübeck, sondern in Helsingör entstanden sind, sehen. Von den sechs Variationen tragen drei ebenfalls in der Überschrift die Abkürzung *D. B. H.*, es sind XXI, *Aria con Variatio* 2 und 3. Von den übrigen drei Variationen, die nicht diese Abkürzungen haben, sind zwei zweifellos zu den bedeutenderen zu zählen, nämlich XX, Aria mit 10 Variationen und XXV, *La Capricciosa.* Ihre Überschriften lauten: a) *Courant zimble – Variatio 2–8 di D. Buxtehude,* b) *Aria – Variatio 2–10 di D. Buxtehude* und c) *Aria, Partita 2–32. Partite diverse una Aria d'Inventione detta La Capricciosa del Dieterico Buxtehude.* Daß gerade die Capricciosa-Variationen (auch in XX traten uns schon jene eigenartigen klavieristischen Merkmale entgegen, Variatio 3, b-Teil) zu den Ausnahmen gehören, erscheint doch recht symptomatisch. Ist daraus auch kein Faktum abzuleiten, so doch auch hier eine Bestätigung für die nach den bisherigen Ergebnissen bestehende Vermutung, daß zumindest diese Variationen in zeitlichen Abstand von den Suiten zu setzen sind.

Bei einem Vergleich mit den Orgelwerken[2] und Triosonaten ist zu erkennen, daß die für Buxtehude charakteristischen instrumentalen Stileigentümlichkeiten (besonders in den Toccaten) ihre keimhaften Vorbilder in den Variationen haben. Selbst die Eigenart einiger Fugenthemen (z. B. C-dur, g-moll) scheint aus dieser Richtung beeinflußt zu sein.

In der Buxtehude-Literatur seit Spitta[3] wird Buxtehudes Bedeutung als Klavierkomponist kaum erwähnt. Selbst die 1945, also drei Jahre nach den „Klavierwerken" erschienene Biographie von Niels Friis[4] enthält keine Hinweise, die die bedeutsame Tatsache des Auftauchens von Klaviermusik hervorheben.

---

[1] DDT XI, S. VI.
[2] Hg. v. Joh. Spitta (Breitkopf u. Härtel).
[3] Ph. Spitta, *J. S. Bach,* Leipzig 1873.
[4] *Diderik Buxtehude, den store dansker,* Kopenhagen 1945.

„Der Doppelgänger" von Franz Schubert

von

WERNER THOMAS

„Schauder erweckend tritt uns ‚der Doppelgänger' an. Höchst bezeichnend ist die Führung der unvollständigen, stets in unklarer Tiefe gehaltenen Akkorde der Begleitung, und der grausig über ihr schwebende Gesang bietet der Deklamation des Sängers höchst Ergreifendes".

In dem Sprachidiom der jüngeren Romantiker versteht hier die „Allgemeine Musikalische Zeitung" vom Oktober 1829 (Jg. XXXI, Sp. 661) – ein Jahr nach Schuberts Tod – das Lied als Zeugnis romantischen Lebensgefühls, das sich gerne den zwielichtigen Grenzbezirken des Schauders und des Grausens hingibt. Die Eigenart der Begleitung, die Deklamationshaltung der Singstimme, der disparate Charakter des Ganzen sind als wesentliche Merkmale erkannt.

Die Forschung hat diese Beobachtungen vertieft. Man wertete das Lied als psychologische, ja pathologische Expression. Man untersuchte die Harmonik, die Textbehandlung, die sogenannte Form[1], und glaubte, zukunftweisende Ansätze zu sehen, die bei Brahms, Wolf, Wagner ausgeformt wurden[2]. Treffen diese Erkenntnisse den Kern? Hat Schubert Elemente romantischer Ausdruckshaltung entdeckt und gewissermaßen Vokabular und Syntax für die späteren Liedmeister vorgeformt?

Die folgende Studie stellt die Frage umgekehrt: Wie ist die Liedsprache Schuberts aus der Überlieferung zu begreifen? Ist sie nicht ebenso stark nach rückwärts wie nach vorwärts bezogen?

Es scheint vermessen, diese weitreichende Frage aus der analytischen Betrachtung eines einzigen Liedes anzugehen. Der Versuch gründet sich auf drei Voraussetzungen:

1. „Der Doppelgänger", das letzte der sechs Lieder nach Texten von Heinrich Heine, ist im Todesjahr Schuberts – wohl zwischen Januar/Februar und Mitte 1828 – entstanden und besitzt schon deshalb besonderes Gewicht.

---

[1] P. Mies, *Schubert, der Meister des Liedes*, Berlin 1928, S. 397 ff.; H. J. Moser, *Das deutsche Lied seit Mozart*, I, Berlin-Zürich 1937, S. 125.

[2] M. Bauer, *Die Lieder Franz Schuberts*, I, Leipzig 1915, S. 27, 78; H. J. Moser, *Lehrbuch der Musikgeschichte*, Berlin ^{6}1937, S. 227.

2. Die Lieder nach Texten von Heine zeugen von einem tiefen persönlichen Betroffensein Schuberts, das sich – ähnlich der „Winterreise" – in einer geheimnisschweren, bis an formsprengende Grenzen führenden Diktion niederschlägt.
3. Trotz dieser Sonderart muß die Musiksprache des Liedes typisch für Schubert genannt werden. Parallele Gestaltungsprinzipien finden sich etwa im „Atlas", ferner im „Leiermann" und anderen Liedern der „Winterreise"; ja es liegt nahe, zu Schuberts Erstlingen, etwa „Gretchen am Spinnrad", die Brücke zu schlagen und damit Schuberts Sprache als Einheit zu begreifen. Sie zieht im „Doppelgänger" gleichsam die Summe ihrer vielfältigen Möglichkeiten.

Die Individualität des Liedes verlangt eine ganzheitliche Interpretation durch genaue Beschreibung der einzelnen Sprachelemente.

I. Der Instrumentalpart

Klangliche Grundlage des Liedes ist ein achttaktiger Ostinato im Dreivierteltakt, der viermal als Ganzes erklingt. Er besteht aus zweimal vier Takten. Die zweite Hälfte steht in Substanzgemeinschaft mit der ersten. Das Material ist also gleichsam einzellig. Der Vordersatz des Ostinato erscheint sechsmal: einmal als Vorspiel, einmal im Nachspiel, viermal im Lied. In den jeweiligen Nachsätzen wird dieser Kerngedanke melodisch und klanglich variiert. In der dritten Strophe wird der Ostinato durch melodische Umkehrung des Sekundschrittes zu einer chromatischen Steigerung weitergebildet[1].

Die Bewegung innerhalb der Urgestalt vollzieht sich in kleinsten Schritten nach dem Typus B-A-C-H, nämlich zwei fallenden, vorhaltartigen Halbtonschritten in Moll-Dur (zusammengelegt zwei kleinen Terzen): h – ais – d′ – cis′. Sie schreitet fast durchweg ganztaktig fort. Nur in T. 13 und 23 imitiert die Instrumentalstimme echohaft die Singstimme, indem sie – aus der tiefen Lage heraustretend – deren Schlußwendung rhythmisch verschärft wiederholt. An Stelle des D-dur-Klanges von T. 11 (Tp) erklingt jedoch als harmonische Basis der D^7-Akkord der T. So tritt die Echofloskel querständig ein und wirkt wie sinnentleert.

Die Starre der Fortschreitungen beruht vorwiegend auf der scharf profilierten Linie, die man ein Quasi-Unisono nennen kann, da Diskant und Baß weitgehend in Oktaven geführt sind.

Die Entfaltung des Ostinato soll ein Schema verdeutlichen:

---

[1] Abkürzungen: Takt = T., Tonika = T, Dominante = D, Subdominante = S, Parallele = p.

	Baß des Ostinato:
Kerngedanke in der Urgestalt:	h – ais – d – cis
1. Umbildung im Nachsatz:	h – a – d – cis
2. Umbildung im Nachsatz:	h – a – d – c
Schlußvariante:	h – ais – d – c
Umkehrung:	h – c – cis – dis – ais

Daraus ergibt sich:

1. Der Ambitus ist in der Urgestalt auf die verminderte Quart begrenzt; sie kann zur reinen Quart variiert werden.
2. Das Gerüst des Ostinato bilden je zwei feste und zwei variable Töne.
3. Im Verlauf des Liedes erklingen sämtliche Variationen des Kerngedankens, einschließlich der Umkehrung des charakteristischen Sekundschrittes. Analog der Struktur der Urgestalt steht jeweils ein fester Vordersatz einem variablen Nachsatz gegenüber.

Die Einzelklänge des Vordersatzes zeigen folgende Merkmale:

1. Der T fehlt die Terz.
2. Die D erklingt ohne Quint, während die Terz – der empfindlichste Ton – verdreifacht ist.
3. Faßt man den dritten Akkord als T, so fehlt der Grundton; hört man ihn als Tp, so ist er ohne Quint (die Singstimme legt die Deutung als T nachträglich nahe, ohne die andere Auffassung auszuschließen).
4. Die D erklingt ohne Terz als Quartsextakkord.

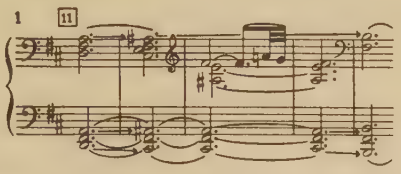
Daraus folgt, daß der Sinn dieser Akkorde mit den Mitteln der klassischen Harmonielehre nicht zu begreifen ist. Funktionale Beziehungen fehlen. Man hört hohle, unkörperlich schwebende Klänge ohne Spannung und Lösung, ja ohne Verbindung nach vor- und rückwärts.

Eine sinnvolle Bindung aber wird durch ein anderes Mittel hergestellt. Die starren Klänge werden um einen Zentralton (fis mit seiner Unteroktav) in kleinsten Schritten mixturenhaft verschoben. Das fis fehlt in nur 6 von 63 Takten. Die Akkorde sind an der Zentralton-Oktav gleichsam aufgehängt. Es entsteht der Eindruck eines monomanen Bohrens.

Eine weitere Beziehung der Sinneinheiten ergibt sich aus dem Wechsel von festem Vordersatz und variablem Nachsatz. Es ist zu prüfen, ob etwa die Varianten des Nachsatzes als kadenzierende Verläufe anzusprechen sind.

Die Urgestalt des Ostinato kadenziert nicht. Die Klänge wechseln zwar scheinbar zwischen Tonika- und Dominantformen, aber man hört nur mixturenartige Verschiebungen ohne ausgesprochene Strebung. In T. 4 tritt ein Halbschluß auf dem Quartsextakkord ein; der Akkord ist aber durch die fehlende Terz geschlechtslos und ohne Leitton. In T. 5 schließt die einfache Wiederholung an.

In den Nachsätzen dagegen zeichnen sich kadenzartige Bildungen in vierfacher Stufung ab, deren Sonderart genauer zu untersuchen ist.

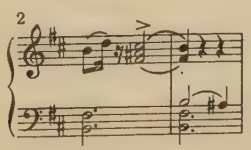
1. In T. 11/12 erklingt eine auf die Tonika zielende Umbildung:

Die unisone Oktavenführung der Außenstimmen ist aufgegeben; Diskant und Baß haben Quintabstand. Diese Quint wird wie durch einen inneren Druck gleichzeitig nach oben und unten chromatisch zur Sext auseinandergeschoben. Aber die Sprengkraft wirkt weiter und drückt die Außentöne wieder bis zur Oktavgrenze auseinander. Obwohl – harmonisch gesprochen – in T. 12–15 die Folge D^7–T vorliegt, wird man dies nicht als Kadenz im üblichen Sinn ansprechen können. Denn die Tonika in T. 15 ist nicht Zielklang und Lösung des D^7-Akkords innerhalb der gleichen Sinneinheit, sondern erneuter Eintritt des spannungslosen Vordersatzes, also metrisch ein neues Anheben.

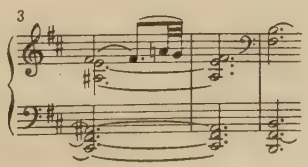
Die Verbindung dieses Klanges nach rückwärts ist sehr gering. Die Echowendung hebt die leittönige Beziehung von T. 12 auf 15 nahezu auf. Während nämlich in den Bässen der Takte 12–14 der D^7-Akkord wie eingefroren stillsteht, greift der instrumentale Diskant den Zentralton fis′ aus der Singstimme auf und mindert durch das Hochrücken des Klanges und durch das querständige a′ den Leittonwert des ais nach h stark herab. Die Trennung der Sinneinheiten betont auch der Quintfall fis′ – h des Diskant (T. 14/15), der als Baßschritt gerade das Gegenteil – nämlich funktionalen Kadenzvollzug – bewirken würde. Demgegenüber steht im Baß ein Sekundschritt. Die herkömmliche Verwendung der Schlußklauseln ist also auf den Kopf gestellt.

Diese Faktur deutet darauf hin, daß der Nachsatz (T. 9–14) nicht auf die T des T. 15 bezogen sein will, sondern in sich beharrt. Das parataktische Prinzip, das die einzelnen Akkorde des Ostinatokerns wie in sich geschlossene Wesenheiten nebeneinanderstellt, ist demnach auch für die größeren metrischen Abschnitte gültig. Sie sind ebenfalls nach dem Prinzip der Reihung geordnet, ohne freilich die Beziehung im ganzen zueinander aufzugeben. Die funktionalen Ordnungen schimmern gleichsam noch hindurch.

Eine sehr ähnliche Gestaltung findet sich im „Leiermann":

Leiermann T. 16/17: (erste Fassung sogar tonartengleich!)



Doppelgänger T. 13–15:

Hier wie dort steht nicht der die Tonika vertretende Einzelklang als Lösung, sondern die nachfolgende Sinneinheit wirkt als Ganzes schließend für die vorausgehende, bleibt aber in sich offen. Daher hier wie dort ein unendlicher Schwebezustand.

2. In dem zweiten Kadenzansatz (T. 31–34) scheint der Unterschied gering. An Stelle des einfachen D^7-Akkords ist die Quint tiefalteriert, die Echowendung fehlt. Dadurch entsteht jedoch eine neue Situation. Der geschärfte Klang platzt förmlich von der übermäßigen Sext C-ais aus mit gleichzeitigen „Leittönen" nach aufwärts und abwärts in die Oktave auf, und zwar infolge der fehlenden Echowendung unmittelbar. Damit ist der Klang deutlicher als vorher auf die den Vordersatz eröffnende Tonika (T. 34) hingeordnet. Diese aber erklingt bezeichnenderweise hier zum erstenmal vollständig mit der charakterisierenden Terz.

Durch die Singstimme freilich bildet sich zwischen den Außenstimmen ein gewaltig gespannter Tritonus C-fis''. Ferner relativiert von T. 33 zu 34 (wie in T. 14/15) der Quintfall fis'-h den instrumentalen Leittonschritt. Dennoch hat der Kadenzansatz gegenüber der Transparenz der ersten Stufe hier größere materielle Gegenständlichkeit.

3. Innerhalb der dritten Stufe (T. 40–43) finden wir an der Nahtstelle die nämliche Klangfolge wie eben. Das Besondere liegt hier in der Singstimme, dem Schrei auf g''. Der Akkord stellt eine alle Grenzen sprengende Klangballung dar. Wir sind auf dem melodischen Scheitelpunkt des Liedes, wo der Sprecher des Monologes die Vision des Gegenüber erkennt. Das g'' der Singstimme wird vorhaltartig in den Akkord aufgenommen und damit der Zentralton zum ersten Male verlassen. Die harmonische Bezeichnung wäre: $D^{V}_{5>}$ (übermäßiger Quintsextakkord auf tiefalterierter II. Stufe) $\rightarrow D^{7}_{5>}$. Die verschärfte Gespanntheit aller Akkordtöne steigert erneut die Eindringlichkeit des Kadenzansatzes gegenüber den vorausgehenden Stufen.

4. Endlich wird auch der Vordersatz des Ostinato von der Umbildung ergriffen. Durch Umkehrung des fallenden Sekundschrittes steigen die Außenstimmen chromatisch aufwärts, jedoch immer von dem Zentralton gehalten. An Stelle des erwarteten Nachsatzes aber führt der Zielklang der Steigerung in T. 47 urplötzlich in einen neuen Bereich.

Die durch eine überraschende Rückung erreichte Dp wirkt als Modulation. Sie wechselt in schwingender Bewegung zweimal mit ihrer Dominante Ais-dur und festigt so den neuen Klangraum. Die suggestive Andersartigkeit des Klangbereiches ist so stark, daß man enharmonisch es-moll – B-dur zu hören glaubt. Die geistige Weite der Sprache Schuberts reicht damit über Heines Text hinaus. Die ironische Fratze: „Was äffst du nach mein Liebesleid?" ist in der Musik neu gedeutet.

Die Rückwendung bringt T. 51. Er hat harmonisch und metrisch eine Art Schlüsselstellung. Durch doppelte freie Leittoneinstellung zum Zentralton fis

reißt sich das Klanggeschehen ruckartig von der Modulationsebene los und mündet in den Quartsextvorhalt der Dominante. Dieser leitet mit der Kadenz $D_4^6 - S_5^6$ (über Fis) – $D^7 - T$ den großen Schlußbogen ein.

Wie ist dieser gestaltet? Die Kadenz verläuft über dem vier Takte ruhenden Dominantorgelpunkt Fis'. Mit ihm korrespondiert die ebenfalls viertaktige plagale Schlußwendung über H'. Sie ist aber zugleich schließendes Glied des achttaktigen Nachspiels. Der mit der Singstimme schließende T-Klang (T. 56) eröffnet aber zugleich wieder den Ostinato-Vordersatz, der eine besonders sprechende Umbildung erfährt.

An Stelle der bisherigen D erklingt nämlich der verselbständigte Neapolitaner, der auch als Mollsubdominant-Gegenklang gedeutet werden kann. Wie eine kostbare Intarsie ist er in die Penultimafuge der letzten Sinneinheit eingesprengt. Er ist harmonisch, melodisch und metrisch bedeutsam.

Er schafft metrisch die Voraussetzung für das Verschmelzen des Ostinato mit der Schlußwendung. Er bereitet harmonisch den plagalen Charakter des Schlusses vor, dessen Durwendung das Visionäre des Durchlebten noch einmal neu beleuchtet. Er steht endlich melodisch auf der tiefalterierten II. Stufe, der phrygischen Sekund.

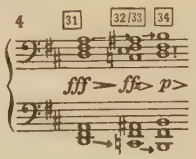
Damit erklingt als letzte Variante der Baßlinie die Folge: H' – Ais' – D – C. Die letzte melodische Bewegung des Liedes mit dem Abstieg d' – c' – h aber erweist sich als phrygische Klausel. Wir sind dieser Folge bereits in T. 13 und 23 begegnet, wo das Instrument wie ein jenseitiges Echo die Singstimme nachdeutet. In solchen Wendungen schwingt Erinnerung an die Symbolkraft der ererbten Sprache: das Ethos des Phrygischen als Tonart des Schmerzes.

Zusammenfassend ergibt sich:

Die unendlich in sich zurücklaufende Drehfigur des ostinaten Basses, die sich in zweifacher Oktavverdoppelung chromatisch um einen Zentralton windet, kann keine Kadenzfunktion im Sinne der Wiener Klassiker ausüben. Während diese in sprunghafter Baßführung die Aktivität der dominantischen Beziehungen verwirklicht, ist der linienhafte Ostinato Sinnträger einer statisch wirkenden Ordnung. In den halbschlußartig endenden Nachsätzen jedoch ist der anfänglich geschlossene Verlauf aufgebogen. Durch Chromatisierung werden die Akkordbestandteile leittönig geschärft und damit auf die Zieltöne des Folgeklanges hingeordnet. So entsteht eine von der Quintsprungkadenz wesensverschiedene, lineare Kadenzbeziehung zwischen parataktisch gereihten Sinngliedern. Mit der Modulation in T. 47 wird dann eine funktionale Kadenz eingeleitet, die im Nachspiel mit dem variierten Ostinato zu einem eigenständigen Sinnglied verschmilzt.

Die Funktionsordnung der Wiener Klassiker ist also nicht aufgehoben, sondern wird innerhalb eines andersgearteten Klangbewußtseins neu gedeutet. Dieses zielt auf Isolierung des Einzelklanges. Man sollte eigentlich erwarten, daß die mehrfache Leittonalterierung verstärkte Kadenzwirkungen auslöste.

Das ist jedoch nicht der Fall. In T. 32/33:



wird der Akkord zwar durch die folgende Tonika nachträglich als Dominantvertreter ausgewiesen; er wirkt aber klanglich selbständig.

Diese Isolierung wird durch die Dynamik wesentlich mitbestimmt. Sie bewegt sich nur in den extremen Bereichen *p – ppp* und *ff – fff* bzw. *ffz*. Mittelwerte fehlen; es gibt weder ein *f* noch ein *mf*. Diese Stufen werden in drei atemlos anwachsenden Crescendowellen nur im Durchgang berührt, ohne sich selbständig zu entfalten. Ruckartige Stufung und schroffes Gegeneinander werden bevorzugt.

Für die klanglichen Höhepunkte ergibt sich folgendes:

In T. 32 liegt der *ffz*-Akzent nach dem Eintritt des *fff*, in 40/41 vorher. An der ersten Stelle kulminiert das Geschehen gleichsam im Innern der „Schmerzensgewalt". Der Impuls des *ffz* drückt nach beiden Seiten, während die Klangkraft schon vorher aufs höchste gesteigert ist. In T. 40 dagegen gilt das *ffz* dem Erkennungsakt, welchem in höchster Klangwucht der Schrei auf g″ folgt. Schubert selbst soll beim Anschlag des Akkords auf „Gestalt" sämtliche erreichbaren Nachbartasten mitgegriffen haben, wobei er nur die notierten Töne nachklingen ließ[1].

Was bedeutet diese extreme Dynamik?

Die bis an die Grenzen des Möglichen reichende materielle Wucht, die mit gehäuften chromatischen Alterationen voll starker Innenspannungen zusammenwirkt, läßt den primären Klangwert des einzelnen Akkords heraustreten. Dieser wird unter Aufgabe funktionaler Strebungen als Eigenwert ausgekostet. Er wird eruptiv herausgeschleudert und bricht dann gleichsam in sich zusammen (vgl. das Decrescendo in T. 33 und 42; die Häufung des Zeichens: > bei den einzelnen Akkorden). Dieses Zusammenbrechen braucht Zeit, verlangt ein Beharren. Daher treten metrische Zerdehnungen ein (T. 32/33; 41/42; 52/53). Dann folgt jeweils ruckartig mit neuem Impuls ein Piano; es wirkt wie ein frisches Atemholen. – Aber auch in der *pp*-Ebene der ersten Strophe heben sich die durch oktavverdoppelte Quinten und Quarten gebildeten Klänge als selbständige Gebilde eindringlich heraus und wirken geheimnisvoll entmaterialisiert.

---

[1] Moser, *Das deutsche Lied*, I, a. a. O., S. 125.

Die extreme Dynamik ist demnach integrierender Bestandteil der Akkorde. Sowohl die *ff*- wie die *pp*-Stufen lassen die Klangmonaden als verselbständigte Ausdrucksträger hervortreten.

II. Die Singstimme

Die ersten Niederschriften Schuberts lassen erkennen, daß er zuerst die Melodie, dann den Baß und die Begleitung geschrieben hat[1]. Diese Tatsache, die auf getrennte geistige Konzeption von Singstimme und Instrumentalpart schließen läßt, ist für die Faktur des „Doppelgänger" bedeutsam.

Die Textdeklamation verzichtet weitgehend auf melodische Entfaltung. Die Stimme kreist vielmehr um den Zentralton fis'. Der Ambitus beträgt eine Duodezime (h – fis''); einmaliger Kulminationspunkt ist g''.

In der ersten Strophe beginnen und enden sämtliche jeweils mit neuem Atem anhebenden acht Einzelphrasen auf fis'. Die melodischen Bewegungen, vor allem die Finalwendungen in T. 11/12 und 21/22, stehen dem einstimmigen phrygischen Ton nahe. Auch die Faktur im ganzen erinnert an phrygische Modelle, etwa den bekannten Lutherschen Typus: „Aus tiefer Not schrei ich zu dir"[2].

In der zweiten Strophe wird die Deklamation von Phrase zu Phrase höhergerückt. Die Töne des h-moll-Dreiklanges dominieren. Die Stimme zitiert sogar einmal *per diminutionem* die Urgestalt des Ostinato (T. 28 und 30).

Die dritte Strophe beginnt wieder auf fis'. Mit der plötzlichen Rückung nach dis-moll aber (T. 47) bahnt sich eine gesangliche Führung an, die sich in der Schlußphrase reich entfaltet. Diese ist mit dem Umfang h' – fis'' schon der Lage nach hervorgehoben. Der Spitzenton wird in einem Quintanhub erreicht, dann sinkt die Linie – ähnlich der Praxis der klassischen Vokalpolyphonie – in gestufter Bewegung zum Ausgangston zurück. Die letzten Töne der in klarer h-moll-Tonalität verlaufenden Kantilene (d''-cis''-h') respondieren melodisch der phrygischen Variante des Ostinato: d'-c'-h (T. 58–60). Die stufenweise Führung und das Melisma auf „alter Zeit" lassen die Stimme erstmalig in einer warmen Melodie ausschwingen.

Gerade die Tatsache, daß hier zum ersten Male wahrhaft gesungen wird, läßt die Andersartigkeit der vorausgehenden Deklamation um so schärfer hervortreten. Sie entspringt einer Rezitationshaltung; der Sänger ist eigentlich ein Sprecher. Es handelt sich jedoch nicht um das Rezitativ der Oper oder der Kantate, sondern um ein Rezitieren im Sinne des Accentus. Damit bekommt der immer wiederkehrende Ton fis seinen eigentlichen Sinn: er ist Reperkussionston nach Art der Tuba in der Psalmodie.

---

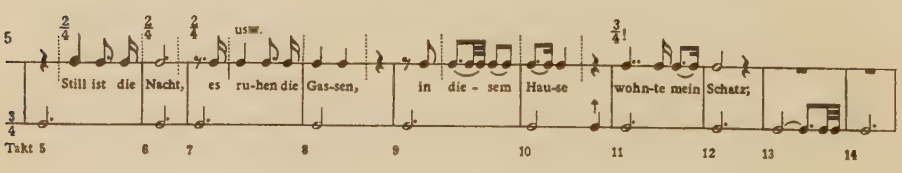
[1] G. Schünemann, *Musikerhandschriften von Bach bis Schumann*, Berlin ³1936, S. 92.

[2] Zum Stammbaum dieses Typus vgl. H. Besseler im Freiburger Tagungsbericht für deutsche Orgelkunst, Augsburg 1926, S. 151, Anm. 4. Dazu etwa Hofhaimers Lied „Meins traurens ist".

Wie tief reicht die geistige Verwandtschaft zu der Accentus-Haltung? Der Sprechgesang verwirklicht den Klang des gesprochenen Wortes in konkreten Tönen, ohne zu einer selbständigen musikalischen Gestalt durchzustoßen. In subtiler kleinrhythmischer Differenzierung wird deklamiert[1]. Die Sätze sind in ihre kleinsten Abschnitte zerlegt. Bis zur Kulmination setzt jede dieser Einheiten neu an, als formten sich die Gedanken nur widerwillig zur Aussage. In diesen Neuansätzen besteht der Hauptunterschied zum Choral. Es liegt zwar in beiden Fällen eine Art Prosa vor; denn der Text Heines steht trotz Reim und Versgerüst der Prosa nahe. Der Choral aber entspringt einer Gebetshaltung. Die Aussage fließt kontinuierlich in dem Verkündigungsstrom des Sprechers dahin und wird nur durch die natürlichen Atemzäsuren gegliedert. Bei Schubert spricht der Sprecher seinen Monolog stoßweise, dabei wie traumwandelnd vor sich hin. Jede Aussage steigt aus einer verborgenen Tiefe. Sie wird gleichsam in statu nascendi fixiert, ohne sich voll zu verwirklichen. Nirgends verliert sich die Diktion in tonmalerischer oder poetisierender Textausdeutung. Die schwebende Rhythmik setzt Ideogramme der inneren Bewegung. Jedes Einzelglied formt sich aus einem neuen psychischen Impuls[2].

Wie ist dieser Sprechgesang metrisch gegliedert? Was ist zeitmessendes Prinzip? Wer in das Lied hineinlauscht, erspürt hinter der vordergründigen Starre ein seltsames Schwanken. Die Stimme schwebt streckenweise gleichsam im leeren Raum. Woher kommt das?

Man findet als vorläufige Erklärung, daß die einzelnen Phrasen nicht auf dem Schwerpunkt der ersten Zählzeit einsetzen, sondern durchgehend erst auf dem zweiten Viertel – nach Maßgabe des Wortes meist auftaktig, nur vereinzelt auf die zweite Zählzeit selbst. Der jeweils erste Akkord des Ostinato im Vorder- und Nachsatz erklingt immer vor dem Einsatz der Stimme.

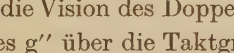
Bei genauer Prüfung ergibt sich folgender Sachverhalt (T. 5–14):

Von den vier Phrasen der Halbstrophe setzt nur die letzte abtaktig ein, so daß in T. 11 und 12 die beiden Wortakzente auf Eins fallen. In den drei ersten dagegen trägt jeweils nur das letzte Wort den Akzent der Eins. Somit müßten

[1] Einzelheiten sind gut abzulesen in der von Mies (*Schubert*, a. a. O., S. 397 ff.) gewählten Übereinanderordnung der korrespondierenden Phrasen.

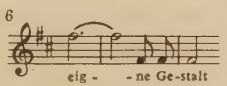
[2] Die metrische Autonomie musikalischer Glieder und ihr Hervorgehen aus individuellen Impulsen bei den Wiener Klassikern hat Thr. Georgiades, Mozart-Jahrbuch 1950, S. 76 ff., anschaulich gemacht. Ich verdanke den dortigen Gedankengängen mehrfache Anregungen.

diese Glieder als Einheit mit mehrsilbigem Auftakt verstanden werden. „Still ist die Nacht" wäre dann als Auftaktgebilde mit agogischer Verbreiterung der vorderen Silbe zu deuten. Die folgenden Phrasen aber sind durch ihre Sprachgestalt schon von der ersten zur zweiten Silbe auftaktig. Daraus ergibt sich jeweils für die zweite Zählzeit in T. 7, 9 usw. metrisch eine Länge, rhythmisch ein Schwerpunkt. Wir empfinden also folgerichtig in der Singstimme einen immanenten Zweivierteltakt gegenüber der Dreiviertelbewegung des Ostinato. – In T. 11 dagegen periodisieren Stimme und Instrument gemeinsam. Es ist bezeichnenderweise die Stelle, an der wir eine Halbschluß-Kadenz erwarten müßten, die sich hier nur als geistige Spur andeutet. – Während die Verhältnisse in T. 15–22, 34–38 und 43–46 analog liegen, folgt die dritte Strophe der verhüllten Zweierordnung nur in der ersten Zeile. Von dem Eintritt der Dp aus periodisieren Stimme und Instrument gemeinsam im Dreiertakt. Hier ist der Wendepunkt; man könnte ihn als Eintritt der erweiterten Penultima verstehen. Die Rezitation und mit ihr der Ostinato enden, die Stimme beginnt zu singen, und es bestehen funktionale Kadenzbindungen.

Welche metrische Ordnung herrscht an den klanglichen Höhepunkten?

In T. 39/40 klarer Dreiertakt: 

Die metrische Spaltung ist aufgehoben. Die rationale Ordnung der musikalischen Sprache scheint der Handlungsstufe zu entsprechen: es wird gleichsam ein Schleier weggezogen und die Vision des Doppel-Ich steht in grausiger Klarheit da. Aber die Bindung des g'' über die Taktgrenze (41/42) läßt die Dreierordnung verschwimmen und deutet auf die im folgenden erneut einsetzende Zweierordnung hin. Die ursprüngliche Konzeption der Stelle lautete ähnlich T. 31–33[1].



Gegenüber den metrisch eindeutigen Takten 39–41 ist der Oktavsturz in 31–33 trotz der rhythmisch scharfen Profilierung als Taktordnung kaum faßbar (sieben Zählzeiten!). Es ist möglich, den bisherigen Zweiertakt weiterzuhören. Aber diese Deutung ist unverbindlich; der Stelle haftet etwas Irrationales an.

Im ganzen ergibt sich:

Trotz des Wechsels verschiedener Ordnungen – Zweivierteltakt, Dreivierteltakt, taktfreie Gebilde – erweckt die Rezitation den Eindruck der Gleichförmigkeit. Es muß also ein übergeordnetes zeitgliederndes Prinzip vorhanden

---

[1] M. Friedländer, *Franz Schubert, Varianten und Revisionsbericht zum 1. Bd. der Lieder*, Leipzig 1928 ([1]1884), S. 41. Die Änderung beweist, wie Schubert auf die dem Strophenlied eigentümlichen Responsionen immer stärker verzichtet und die Gesamtvision als fortschreitendes Ereignis begreift, dessen Einzelmomente unwiederholbar sind.

sein. Das kann aber nur in der Aufhebung organisierter Taktordnungen liegen. Tatsächlich wird in der Monotonie des Textvortrages kaum eine Schwerpunktgliederung empfunden, vielmehr ein eintöniges, jeder Hebung das gleiche Recht zumessendes Auf und Ab: die „Schlagzeit“[1]. Sie entspricht wie im Accentus der musikalischen Verwirklichung von Prosa.

III. Das disparate Verhältnis von Instrumentalpart und Singstimme

Die musikalische Gestalt des Liedes ist somit in zwei selbständige Bereiche gebrochen. Unter welchen metrischen Bedingungen können diese disparaten Ordnungen gleichzeitig verlaufen?

Als bedeutsam stellt sich heraus:

1. Der Instrumentalpart ist abtaktig, die Rezitationsglieder sind fast durchweg auftaktig. Beide verwirklichen also einen verschiedenen Sinn.

2. Nach ihrer metrischen Qualität werden die Ostinatoklänge als eine Folge von schweren und leichten Takten empfunden. In der Verdoppelung des Schlußakkords wird dieser Sachverhalt materiell greifbar. Ähnliche, wenn auch weniger eindeutige Ansätze stellen die Takte 13/14, 52/53, 54/55, 60/61 dar. Dieses Symmetriebewußtsein gründet in der Faktur des Ostinato; melodisch: Halbton abwärts; harmonisch: Tonika-Vorstellung – Stillstand auf Halbschluß. Daraus resultiert für die Klangfolge eine fallende Tendenz.

Demgegenüber ruft die Rezitation einen steigenden bzw. infolge des Kreisens um fis einen schwebenden Eindruck hervor. Jede Phrase zielt – unbeschadet der Schlagzeit als übergeordnetem Regulativ – auf den sprachlichen Schwerpunkt des jeweils letzten Wortes, z. B. „Still ist die Nacht, es ruhen die Gassen“. Diese Zielworte werden durch den Akkord auf Eins gestützt, da hier Dreier- und Zweierordnung gemeinsam periodisieren, während das jeweils vorausgehende sprachlich gleichschwere Wort (also „still“ und „ruhen“) ohne akkordische Stütze ist und nur den ideellen Akzent des immanenten Zweiertaktes trägt. Der Stützakkord ist aber seiner metrischen Stellung nach leicht, während in der Rezitation eine *mora vocis,* also ein Ruhepunkt vorliegt, dem im Bewußtsein des Hörers schwerpunkthafte Bedeutung zukommt.

Andererseits gibt der metrisch schwere Akkord (T. 5, 7 usw.) jeweils den Akzent auf die Eins des organisierten Dreiertaktes, dem freischwebend und auftaktig die Zweierordnung der Rezitation folgt. Durch die vom Instrument markierten Akkordeinsätze bei intermittierender Rezitation entsteht der Eindruck lebloser Starre.

---

[1] Der Begriff ist von Thr. Georgiades in seinen Untersuchungen über Quantitätsrhythmik eingeführt worden (*Der griechische Rhythmus,* Hamburg 1949, S. 41f.).

So ergibt sich:

Die metrischen Verläufe von Rezitation und Ostinato sind nicht nur getrennt, sondern konträr. Über dem instrumentalen schwer-leicht vollzieht sich die Folge leicht-schwer in der Rezitation. Dies ist wohl eine der Ursachen für den Eindruck des Bodenlosen und Hintergründigen der musikalischen Diktion.

Diesen Feststellungen scheint das in T. 10 verselbständigte Viertel fis zuwiderzulaufen. Es steht in der Fuge vor dem im Dreiertakt schließenden Glied der Singstimme, wie eine ideelle Eins der eben verlassenen Zweierordnung. So wirkt es gewissermaßen komplementärrhythmisch in das metrische Gegenüber hinein. Wichtiger aber ist eine andere Funktion. Mit der melodischen Variante h-a-a-ais der Ostinato-Oberstimme in T. 9–12 wird aus der Folge fallend – fallend die Folge fallend (Ganzton) – steigend (Halbton). Fis stünde dann als Markierung zwischen den verschiedenen Hälften des Nachsatzes. Es muß offen bleiben, ob dadurch eine vorübergehende Umkehrung der Vorstellung schwer-leicht zu leicht-schwer bewirkt wird.

Überblickt man unter dem Gesichtspunkt der metrischen Symmetrie die Gruppenbildung des Ostinato, so zeichnet sich eine keineswegs regelmäßige Ordnung ab:

$$4+4+6\ (=4+2)+4+6\ (=4+2)+4+5+4+5+4+5\ (=4+1)+12\ (=4+4+4)$$

An drei Stellen also asymmetrische Gebilde neben den üblichen Symmetrien – wie bei den Wiener Klassikern. Auf den klanglichen Höhepunkten stockt der metrische Ablauf; zwei Takte werden zu drei gedehnt. Nimmt man an, daß die metrische Schwerpunktsymmetrie durchempfunden wird, so wirken diese Klangballungen (in T. 32 und 41) doppelt bestürzend; denn ein leichter Takt wird erwartet.

In T. 51 und 52 dagegen stehen infolge des verwaisten Penultima-Akkords zwei schwere Takte hintereinander. Denn mit T. 52 setzt eine neue Wirklichkeit ein: die in T. 47 beginnende Lösung von der Rezitation ist abgeschlossen; eine melodische Linie wird gesungen; die bisher syllabische Deklamation hat Raum für ein Melisma; die Melodie ist ausgesprochenes h-moll über funktional gespannten Akkorden; sie setzt auftaktig ein und verläuft in klarem Dreiertakt; Singstimme und Instrument periodisieren gemeinsam; ihre konträre Setzung schwer gegen leicht ist aufgegeben.

Die Dehnung der Schlußkantilene auf fünf Takte aber bringt das Entscheidende: der erste Akkord des Ostinato fällt bei seinem letzten Eintritt einmalig mit dem Schlußton des Gesanges zusammen. So wird die funktionale Schlußbildung metrisch bestätigt.

Während der Gesang auf schwer schließt, endet das Instrument durch Dehnung des H-Dur-Akkords auf leicht, eine Bildung, die eindringlicher wirkt als jeder materiell greifbare Schluß. Denn der für das Ganze so bezeichnende

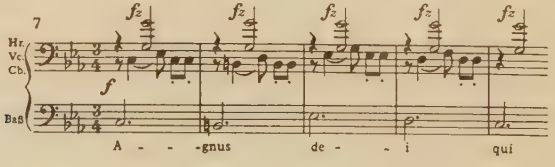
Schwebezustand bleibt dadurch gleichsam bis in die Unhörbarkeit bestehen, ohne den Hörer aus seinem Bann zu entlassen.

Der Aufriß der technischen Faktur macht deutlich, wie weit sich die Musiksprache Schuberts von der naiven Vertonung eines lyrischen Gedichtes im Sinne der Liedhaltung des 18. Jahrhunderts entfernt hat. Auf Grund der Vorstellungsgehalte des Textes spielt sich ein Ereignis vor uns ab, das Schubert – die Worte Heines geistig weit überspielend – mit musikalischen Mitteln neu verwirklicht.

Es liegt nahe, die erkannten Gestaltelemente des Liedes als Sinnglieder dieses Ereignisses zu deuten. Man kann sagen, daß Vordersatz und Nachsatz wie Urbild und Abbild als Ideogramme der Wesensgemeinschaft zwischen dem Ich des Sprechers und seinem visionären Doppel-Ich fungieren. Man kann das Aufgeben der metrischen Spaltung in der dritten Strophe und das menschlich freie Singen mit der endlichen Überwindung der bewußtseinbedrohenden Mächte zusammenhalten. Man kann annehmen, daß der Ostinato im Nachspiel durch den phrygischen Akkord gleichsam entzaubert und zum Träger eines milden Trostes verwandelt wird, der die magische Bedrohung durch die Kraft der Erinnerung löst.

Aber diese Spekulationen sind zu subjektiv, um weiter ausgesponnen zu werden. Ihnen steht ein Faktum gegenüber, das dem Ostinato eine festumrissene Bedeutung im Sinngefüge des Ganzen verleiht.

Man hat nämlich längst gesehen, daß er sich im *Agnus dei* der Messe in Es wiederfindet, die im Juni 1828 entstanden ist, also in zeitlicher Nachbarschaft zum „Doppelgänger".

Der *Agnus dei*-Einsatz zeigt die verwandte Haltung:

Die Baßstimme bewegt sich wie im Liede ganztaktig in den gleichen Intervallschritten. Die ostinate Haltung wird betont durch die synkopisch einsetzende Formel der tiefen Streicher, welche vom Ostinato-Ton in die obere kleine Terz abspringt und den Ausgangston in zwei gestoßenen Achteln erneut betont. Die Diktion bekommt dadurch eine aktive rhythmische Wucht, die sich mit der lastenden Schwere der melodischen Schritte kontrastierend verbindet. Dazu tritt das Sforzato des nachschlagenden oktavierten g der Hörner (später alternierend mit den Trompeten), das dem Zentralton im Lied entspricht. Während aber dort die Stimme über den im Innern der Akkorde bohrenden Oktaven des Zentraltones deklamiert, ist sie hier – selbst durch die Baßposaune ge-

stützt – an den transzendenten Bläserklängen gleichsam nach abwärts aufgehängt.

Bei dieser Ähnlichkeit der Diktion scheint es berechtigt, das *Agnus dei* als Entschlüsselung für den Lied-Ostinato zu betrachten[1]. Es ist für die geistige Wesenheit Schuberts tief bedeutsam, daß geistliche und weltliche Bereiche seines Musizierens ungeschieden in einer Lebensmitte verwurzelt liegen.

IV. Ergebnisse

Betrachtet man zusammenfassend den Charakter der Liedsprache, so wird deutlich, daß gegensätzliche Elemente in fast unbegreiflicher Dichte zur Einheit gebunden sind. Als heterogene Gestaltungsprinzipien haben sich herausgestellt:

1. Ostinato mit fixiertem Zentralton – Variationen des Kerngedankens im Nachsatz.
2. Funktionslose Akkorde von primärem Klangwert (Klangmonaden) aus grundständigen Intervallen (Oktav, Quart, Quint), als Mixturen chromatisch verschoben.
3. Parataxe der Ostinato-Glieder mit latenten Kadenzansätzen.
4. Kadenzfreier neben kadenzierendem Verlauf.
5. Extreme Dynamik.
6. Linearisierung der ostinaten Baßführung.
7. Phrygisches Ethos in Melodie und Harmonik.
8. Rezitation (Accentus) – Singen.
9. Schlagzeit als Regulativ.
10. Symmetrische und asymmetrische Gruppenbildung.
11. Gleichzeitiger Verlauf konträrer metrischer Ordnungen (Polymetrie).
12. Selbständigkeit des Instrumentalparts: Ostinato als Symbol.

---

[1] Moser, *Das deutsche Lied,* I, a. a. O., S. 125, verweist auf Vorbilder dieses Typus in den Messen von Biber. In der *Missa St. Henrici* von 1701 (DTÖ XXV 1, S. 43) lautet das Agnus-Motiv:

$$\tfrac{3}{2}\,c' - d' - f' \mid - e'$$

Auch das Agnus in Bibers *Requiem* (DTÖ XXX 1, S. 67) läßt sich in der Grundstruktur vergleichen. Der ähnliche Einsatz des Agnus in der *Missa brevis* des jüngeren Biber (DTÖ XLIII 1, S. 1) deutet auf die Kontinuität der Tradition. Aber in diesen Motiven fehlt gerade der charakteristische erste Halbtonschritt nach abwärts. Auch die Themen des Trio und des Finale in Mozarts *Jupitersymphonie* warnen davor, in solchen Tonfolgen feststehende Symbole der Messevertonung zu sehen. – Wollte man die wahren geistigen Ahnen des Schubertschen Ostinato aufsuchen, so müßte man über den Lamento-Ostinato im *Crucifixus* von Bachs h-moll-Messe bis zur *Arianna* Monteverdis zurückgehen (vgl. zur Geschichte dieses Ostinato W. Gurlitt, *Zu J. S. Bachs Ostinato-Technik,* Bericht über die Wissenschaftl. Bachtagung, Leipzig 1950, S. 240 ff.).

Wie sind diese Gegensätze zu verstehen?

Rezitation überwiegt gegenüber dem Singen, Fundamenttechnik und Modellvariation[1] gegenüber der funktionalen Kadenz. Schubert setzt also weitgehend an die Stelle eines gefühlsbestimmten Singens ein vergegenwärtigendes Sprechen, an die Stelle eines harmonischen Stromes ein konstruktives Gerüst.

Freilich heben die konstruktiven Prinzipien die funktionalen Ordnungen nicht auf. Gerade weil diese weiter vorausgesetzt werden, wirken die konstruktiven Techniken als Sinnerweiterung. Beide Aussagen bedingen einander. Die Starre des Ostinato entbindet kontrastierend die volle Mächtigkeit des freien Gefühlsstromes in dem harmonischen Gefüge des Schlusses.

Fundamenttechnik ist Erbe barocker Musikübung. Die als verselbständigte Klangmonaden erkannten Ostinato-Akkorde aber führen noch tiefer in die Geschichte zurück. Ihre Eigenart kann nicht mehr harmonisch begriffen werden, sondern aus jenem Prinzip, das wir seit den einschlägigen Untersuchungen Rudolf von Fickers[2] das „klangliche" nennen. Ihre Urahnen sind die Quint-Oktavklänge des frühesten Organum. Dort finden wir – etwa in der „Musica enchiriadis" – die durch die Eigenart der Dasia-Notation betonte Vorherrschaft der Sprache, das Bordunprinzip, den mixturhaften Bau des geschlossenen Einzelklanges, das Vorwiegen grundständiger Intervalle, den im vertikalen Sinn weiten Klangraum; sogar die *modesta morositas* scheint in dem ganztaktigen, ungewöhnlich breiten Bewegungsmodus des Liedes ihre Nachfolge zu finden.

Damit sollen aber nicht zwei um ein Jahrtausend unterschiedene Haltungen leichtfertig parallelisiert werden. Es ist zu prüfen, aus welchen geschichtlichen Gegebenheiten des frühen 19. Jahrhunderts sich die Erscheinungen im „Doppelgänger" begreifen lassen.

Die Spannungsqualitäten der Funktionskadenz unterliegen dem Verschleiß. Je schwächer die zwischen den Stufen waltende Beziehung empfunden wird, desto stärker tritt der Eigenwert des Einzelklanges hervor. Um ihn auszukosten, muß der primäre Klangwert möglichst gesteigert werden. Das geschieht durch Emanzipation der einzelnen Töne. Sie werden chromatisiert oder durch Ganztonschritte gegen den Nachbarton bewußt abgesetzt oder sie erstarren auf dem gleichen Ton[3]. Daraus folgt eine fortschreitende Linearisierung. Sie ergreift die Außenstimmen, vor allem den Baß[4], der damit seine Kadenzfunktion verliert.

---

[1] Ein eindrucksvolles Beispiel von Modellvariation bietet auch „Der Leiermann". Die 61 Takte des Liedes lassen sich auf 8 Modelltakte zurückführen (T. 1, 3, 4, 6, 7, 27, 28, 56), die auf einer wechselklangähnlichen Urzelle mit starrem Untersatz und variablem Obersatz beruhen.

[2] *Primäre Klangformen*, Pjb. XXXVI, 1929, S. 21 ff.

[3] Die letzten Konsequenzen dieser Klangverselbständigung begegnen bei Strawinsky, wohl am deutlichsten in der „Messe".

[4] Ein bezeichnendes Beispiel für die Linearisierung der Außenstimmen bieten T. 69–74 des „Wegweiser" (chromatische Gegenbewegung).

Es ergibt sich der eigenartige Sachverhalt, daß die Intensivierung des Linearen und die Wendung zum Klanglichen zusammenfallen; beide beruhen auf dem Auskosten der Harmonik.

Je stärker aber instrumental das klangliche Prinzip hervortritt, desto entschiedener behauptet sich andererseits die Autonomie der Sprache. So offenbart sich als Ursache der konträren Periodisierung die wesenhafte Gegnerschaft von Sprache und Musik. Die Verse des „Doppelgänger" sind Vierheber mit Füllungsfreiheit, also von volksliedhafter, prosanaher Gestalt. Die Prosa aber widerstrebt dem Rhythmus. Daher die freie, nur durch die Schlagzeit regulierte Rezitation der Stimme. Man kann geradezu von melodramatischer Gestaltung sprechen.

In der Rezitation des Textes wird eine Erfahrung von selbstbildnishafter Aussagekraft als Vorgang auf die Zeitachse projiziert. An diesem Ereignis hat der Ostinato keinen Anteil. Seine Funktion ist zeitlos, statisch. Er wirkt als Symbol durch bloße Gegenwart, und kommentiert gleichsam durch sein passives unerbittliches Dasein in der Tiefe das Geschehen[1].

Diese satztechnische und damit geistige Antinomie aber stellt Schubert in die Reihe der Wiener Klassiker. Während die Romantiker danach streben, die Satzglieder zu einem einheitlichen Strom zu verschmelzen, verwirklicht Schubert die Eigengesetzlichkeit getrennter Sprachschichten. Möglich wird dieses Miteinander nur dadurch, daß sich in ihm die ganze Fülle des Gewordenen regeneriert und er dieses Erbe in einer schöpferischen Rezeption zur Einheit bindet.

Man hat mit Recht auf zukunftweisende Elemente in seinen Liedern hingewiesen. Sie sind aber janusgesichtig. Ihre Sprache ist von einer Geschichtstiefe ohnegleichen. Der „Doppelgänger" ist wohl das sinnfälligste Beispiel dieser schöpferischen Begegnung mit dem Erbe. Er vereint in sich die Klangstruktur der frühesten Mehrstimmigkeit, das zeitmessende Prinzip des Chorals (und der Renaissance, wo ebenfalls die Schlagzeit gültig wird), die Fundamentpraxis des Barockzeitalters, die Funktionsordnung und die metrische Freiheit der Wiener Klassiker und die Chromatik der Romantik.

---

[1] Ähnlich die stetig wiederholte Bordunquint der Radleier im „Leiermann".

Die Verfasser der Beiträge

Kurt v. Fischer. Geboren 1913 in Bern; pianistische Studien bei F. J. Hirt (Bern) und C. Marek (Zürich); studierte Musikwissenschaft an der Universität Bern bei Ernst Kurth und Wilibald Gurlitt; 1938 Dr. phil. Bern. Seit 1939 Lehrer am Konservatorium in Bern, habilitierte sich für Musikwissenschaft 1949 an der dortigen Universität.

Rolf Dammann. Geboren 1929 in Celle (Hannover); studierte Musikwissenschaft an der Universität Kiel bei Friedrich Blume und Hans Albrecht und an der Universität Freiburg i. Br. bei Hermann Zenck und Wilibald Gurlitt; 1952 Dr. phil. Freiburg i. Br.

Helmut Lorenz. Geboren 1915 in Berlin-Wilmersdorf; studierte 1935-37 an der Hochschule für Lehrerbildung in Kiel, Musikwissenschaft an der dortigen Universität bei Friedrich Blume; 1951 Dr. phil. Kiel. Seit 1947 Musiklehrer im Schuldienst der Stadt Kiel.

Werner Thomas. Geboren 1910 in Wattenheim (Rheinpfalz); studierte Musikwissenschaft an den Universitäten München bei Rudolf von Ficker und Heidelberg bei Heinrich Besseler, ferner Klassische Philologie und Germanistik; Kompositionsunterricht bei Wolfgang Fortner am Heidelberger Kirchenmusikalischen Institut; 1937 Dr. phil. München. Seit 1953 Direktor des Staatlichen Alt- und Neusprachlichen Gymnasiums Ludwigshafen am Rhein.

Vier deutsche Lieder des 14. und 15. Jahrhunderts

von

FRIEDRICH GENNRICH

Nicht selten verdanken wir einem Zufall die Erhaltung mittelalterlicher weltlicher Liedkunst. Eine zufällig leer gebliebene Seite in einem Kodex theologischen Inhalts, das Vor- oder Nachsatzblatt einer Sammlung erbaulicher Predigten, das nicht ganz zur Niederschrift einer Urkunde benötigte Stück Pergament, kurz: ein für andere Zwecke zur Verfügung gestelltes, für den vorgesehenen Zweck nicht restlos benötigtes Pergamentblatt reizte den einen oder anderen Musikliebhaber, den freigebliebenen Raum zum Eintragen eines ihm lieben weltlichen Liedes zu nützen.

Die Eintragung erfolgte zumeist nicht „kunstgerecht", doch hat das wenig zu bedeuten; wir müssen dem Schreiber Dank zollen, daß er uns auf diese Weise das eine oder das andere Lied erhalten hat, das sonst verloren gegangen wäre.

Wir freuen uns heute, wenn unerwartet und unverhofft aus einer ganz anders gearteten Umgebung ein Stück alten Volkstums wieder auftaucht, das der Vergessenheit zu entreißen nun unsere Aufgabe ist. Dabei auftretende Probleme sind uns Anreiz zu nie ermüdender Forschung, ihre gelungene Lösung schenkt Beglückung.

Da beherbergt z. B. die Bayerische Staatsbibliothek in München unter der Signatur Clm 22 305 einen Kodex theologischen Inhaltes, der aus dem Kloster Windberg in Niederbayern stammt. Dieser Kodex hatte auf fol. 64 r^0 eine leer gebliebene Seite, die zum Eintragen der ersten Strophe eines Liedes samt vollständiger Melodie um so mehr verlocken mochte, als auf fol. 65 r^0 und 65 v^0 auch etwas Raum und eben genug frei geblieben war, die beiden übrigen Strophen des Liedes ebenfalls unterzubringen.

Der Schreiber zog sauber vierlinige Notensysteme und trug Text und Notenzeichen ein, den Text in bayerischer Bastarda, die Noten in der bekannten gotischen Choralnotation des 14. Jahrhunderts.

Das Lied hat kaum Beachtung gefunden. 1894 machte F. Keinz auf dasselbe aufmerksam und veröffentlichte den Text[1], der dann von H. Naumann und

[1] F. Keinz, *Altdeutsche Kleinigkeiten*, Zeitschrift für deutsches Altertum 38 (1894), S. 155.

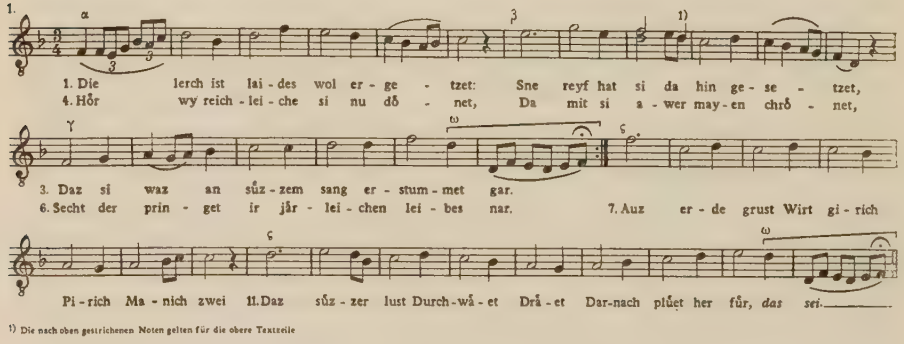
G. Weydt in „Herbst des Minnesangs“[1] wieder abgedruckt wurde. Die hier dazugegebene Melodie ist bisher unveröffentlicht.

Lange Erfahrung lehrt, daß es zweckmäßig ist, zur Orientierung sich den formalen Aufbau der Liedstrophe klarzulegen. Der Aufbau unserer Liedstrophe stellt sich wie folgt dar:

I.			II.	
α	β	$\gamma+\omega$	δ	
⌣4a⌣	⌣4a⌣	5b	⌣2d ⌣1e	1e 2f
α	β	$\gamma+\omega$	δ	ω
⌣4a⌣	⌣4a⌣	5b	⌣2d ⌣1g	1g 3n ⌣1f

Zwei Doppelversikel, von denen der erste die Melodie ($\alpha+\beta+\gamma+\omega$) wiederholt, der zweite eine kleine Initialdifferenzierung bei der Wiederholung aufweist und als Kadenz die Tonreihe ω des ersten Doppelversikels aufnimmt, wodurch eine angenehme Abrundung eintritt, bilden den Grundriß der Strophe. Dieser „Lai-Ausschnitt“ erfreute sich im Mittelalter großer Beliebtheit[2].

Die Übertragung lautet:



fol. 65 v^0 2. Nu dar ir jungen ir seit gemanet!
der mayen zeit sich fråwden anet
der hab in dem schaden und gult er ain pfunt.
E ich die zeit also verlåge,
und im mayen fråwden plåge,
senfter weld ich sein wegraben tausend stunt.
Zweu schol ein man,
dem trauren sauren wanet pey!
Pald var hindan!
daz dhaine raine frau im werd ze tail, *daz sey.*

[1] H. Naumann und G. Weydt, *Herbst des Minnesangs*, Literarhistorische Bibliothek, Bd. 17, Berlin 1936, S. 88 f.

[2] Vgl. F. Gennrich, *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes*, Halle 1932, S. 199 ff.

fol. 65 r° 3. Ich chlag von schulden wol mein trewe,
di ze allen zeiten was gein ir newe
recht sam ichz mit dienst aller erst heb gein ir an.
Dez wil si laider nicht wechennen,
dez môcht sich leib und herz intrennen,
dann daz mich nûr hofnung niert und liewer wan..
Rat wie ich tû,
ir minne sinne tût mich vrey,
Spat unde vrû
ir hertzen smertzen leid ich von ir lieb, *daz sei.*

Initialmelismatik neben melismatischer Ausgestaltung der Reimsilben sind Charakteristika der syllabisch deklamierten Melodie, die in einen kurzen Refrain ausläuft.

Größere Schwierigkeiten als dieses Lied bereiten die Lieder, die als Anhang der „Minne Regel" von Eberhardus Cersne aus Minden beigegeben sind.

Die Papierhandschrift von Duodezformat ist nicht unbekannt: 1861 veranstaltete Fr. X. Wöber eine Ausgabe der „Minne Regel" mit den Liedern, und A. W. Ambros „entzifferte und harmonisierte" die Liedmelodien[1]. Joh. Wolf erwähnte in seinem „Handbuch der Notationskunde"[2] das Kuriosum der Buchstabennotation in so später Zeit, gab auch eine Übertragung des IX. Liedes; im übrigen blieben die Lieder unbeachtet.

Die 1404 verfaßte „Minne Regel" befindet sich heute in Wien, Österreichische Nationalbibliothek als Codex Vindob. 3013. Die Hs. bringt anschließend an die „Minne Regel" eine Sammlung von zwanzig Liedern[3], von denen das letzte nur als Fragment erhalten ist, da Blätter am Anfang und am Schluß des Kodex fehlen[4].

Der Liederteil der Hs. ist nicht zur Aufnahme von Notation eingerichtet. Die Liedtexte sind wie Prosa fortlaufend strophenweise aufgezeichnet.

Auch hier hat ein Musikliebhaber einen Weg gefunden, uns die Melodien von vier der Lieder – von Lied VII, VIII, IX und XII – mitzuteilen, indem er über den Anfang der betreffenden Lieder die Melodien in Buchstabennotation eintrug. Doch auch für diese behelfsmäßige Eintragung der Notation war der zur Verfügung stehende Raum noch zu klein, so daß der Schreiber für das VIII. Lied auch den Seitenrand zu Hilfe nehmen mußte.

Während bei dem an erster Stelle mitgeteilten Lied die Koordination von Text und Notation keinerlei Schwierigkeiten bereitet, da man über die Verteilung der Notenzeichen auf die Silben des Textes ganz genau orientiert wird,

---

[1] Fr. X. Wöber, *Der Minne Regel von Eberhardus Cersne aus Minden. 1404,* Wien 1861, S. 187 ff. u. Anhang.

[2] Joh. Wolf, *Handbuch der Notationskunde,* Kleine Handbücher der Musikgeschichte Bd. VIII 1, Leipzig 1913, S. 49 ff.

[3] Über die *Minne Regel* und die Lieder vgl. G. Ehrismann, *Geschichte der deutschen Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters,* in Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen, Bd. VI, 2, München 1935, S. 497 f.

[4] Über die Hs. handelt Fr. X. Wöber, a. a. O., S. XXV ff.

muß bei der Wiener Hs. die Verteilung erschlossen werden. Zum Glück erleichtern uns die schwierige Koordination zwei Zeichen, die sich sowohl im Text als auch in derBuchstabennotation vorfinden: das Zeichen ℣ für *versus* und das Zeichen ℟ für *repetitio*.

Das VII. Lied: *Ich und eyn hobiz tochterlin* . . . beginnt oben auf fol. 117 v^0. Die Buchstabennotation wurde in zwei Reihen über die erste Zeile des Liedtextes auf den oberen Rand des Blattes geschrieben. Leider ist beim späteren Beschneiden der Hs. die obere Reihe der Buchstabennotation stark in Mitleidenschaft gezogen worden, am stärksten der Anfang der Liedmelodie, so daß die Buchstabennotation für die ersten drei Silben des Textes nicht mehr feststellbar ist.

Die Notation lautet folgendermaßen:

1. Reihe: [ ] e f g d cc | cc ff c d cc | cc b a g f ee gg c d e f e
2. Reihe: f e d cc | ℟ e d cc g f ee | bb g e b a gg. c d ee g a g f e d cc.

In der zweiten Reihe steht das ℟-Zeichen, das sich ebenfalls im Text vor dem Wort *Sy* vorfindet. Damit ist die Notation für den sechs Verse umfassenden letzten Teil der Strophe gesichert. Allerdings reichen die Noten für diese sechs Verszeilen nicht aus.

Aus der dadurch entstehenden Verlegenheit kann nur der Aufbau der Strophe heraushelfen. Wie bei dem an erster Stelle besprochnen Lied liegt auch hier ein „Lai-Ausschnitt", also derselbe Grundriß, vor.

I.				II.		
⏑4a	⏑4a	⏑4a	⏑3b⏑	⏑4c	⏑4c	⏑4c
⏑4a	⏑4a	⏑4a	⏑3b⏑	⏑4c	⏑4c	⏑3b⏑

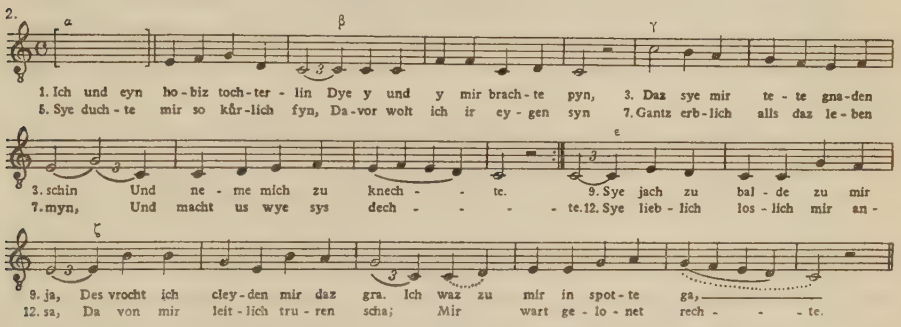
Die Notation von ℟ ab wird, dem Brauche der Zeit entsprechend, nur für drei Verszeilen auszureichen haben, da man Wiederholungen nicht auszuschreiben pflegte. Man setzte eben die Bekanntschaft des Sängers mit den Liedformen voraus, besonders wenn Wegweiser wie die zitierten vorhanden waren, die Aufschluß über die Gruppen geben, aus denen sich die Strophe aufbaut.

Die Aufteilung dieser Gruppe in drei Distinktionen geht aus dem senkrechten Strich und dem Punkt hervor.

Da der erste Teil der Strophe dem Text nach ebenfalls in zwei Gruppen zerfällt, was aus dem ℣-Zeichen am Anfang des Strophentextes und vor dem Wort *Sy*, dem Anfang des 5. Verses, einwandfrei hervorgeht, ist die Notation bis zum ℟-Zeichen auch nur für vier Textzeilen bestimmt. Senkrechte Striche grenzen die beiden ersten Distinktionen ab; die beiden letzten Verszeilen des Versikels müssen auf 22 Notenzeichen verteilt werden.

Dem Brauche der Zeit entsprechend können zwei aufeinander folgende, auf derselben Stufe stehende Notenzeichen der textlosen Melodieaufzeichnung entweder die Töne für zwei koordinierte Textsilben sein, oder aber sie bedeuten den Ton für eine Textsilbe, der dann die doppelte Zeitdauer des einfachen Tones

erhält. Dieses trifft auch für unsere Buchstabennotation zu, die in Wirklichkeit nichts anderes ist als der Ersatz für Notenzeichen, für deren Aufzeichnung der Raum fehlte. Wir haben damit nicht nur die Möglichkeit, eine Verteilung der durch die Buchstaben dargestellten Töne auf die Silben vorzunehmen, sondern gewinnen zugleich auch einen Einblick in die Rhythmik des Liedes, die hier im $^4/_4$-Takt verläuft.

Die Übertragung lautet demnach:

2. ℣ Sye sprach zu mir, uff mynen eyd:
myn fruntschafft dȳ ist unverseyt
dir und alle man gemeyt;
wa um solt ich dich haßen?
℣ Ich sprach, ich wolt ir syn bereyt
alleyn in mynne, dye men treyt
in eren hoger werdicheyt;
daz wolde sy nicht vaßen.
℟ Sye jach zu mir: frunt, ich eynweyß,
daz ich y ließe dyn geheyß.
das word mich grymmichlichen beyß,
Ez mir jamers liden steyß,
ez sneyt myn hertzichin mit der seyß,
und held des keyne maßen.

3. ℣ Synt ich sye fruntlich ließ vorstan,
wye gerne daz ich undirtan
ir were uff der tugenden bā̊n,
und sichirlichen wijste,
℣ Daz sye dez keyne ruche han
enwolde, dann uff lozen wan,
der ich doch nicht vorschuldit han
mid keyner falschen lijste.
℟ Zu lest wart mir eyn umbefang,
dye durch myn hertze trostlich slang.
gar liebis hoffins sußir serang
Da van genommen anevang
nu hat in mir, des wil ich dang
ir singen sunder frijste.

Die Notation für die drei ersten Silben ist leider verloren gegangen; bis auf die Reimsilbe des Gruppenabschlusses ist die Melodie syllabisch deklamiert.

Nicht minder interessant ist das XII. Lied: *Hilff werde susse reyne frucht . . .*, das auf fol. 119 v^0 steht. Auch bei diesem ist die Buchstabennotation über den Anfang des Liedes auf den oberen Rand der Seite in zwei Reihen aufgezeichnet. Hier ist die Notation vollständig erhalten, also durch das spätere Beschneiden der Hs. nicht beschädigt worden. Sie lautet folgendermaßen:

1. Reihe: ee cc | g f ee |. b d c′ b aa ee f e dd | e f e d g f ee. b d′ c′ b c′c′ bb | c̈′a f d

2. Reihe: f e dd aa g f cc | ℟ d′d′ c′c′ a b aa. a b a g aa dd f e dd g a b a g f e f e.

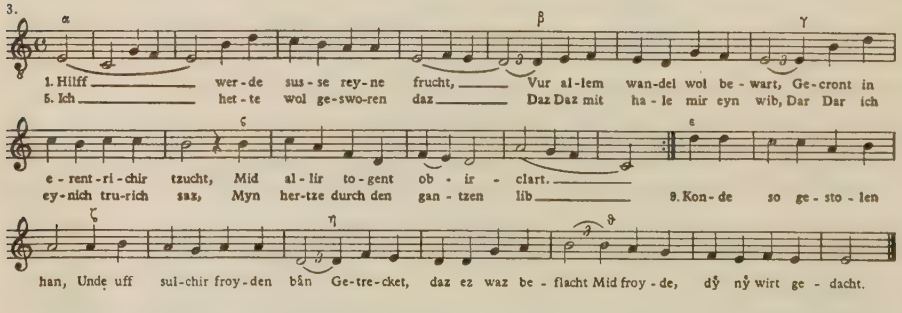
In der zweiten Reihe steht das ℟-Zeichen, das dem ℟-Zeichen im Text vor dem Wort *Konde,* dem ersten Wort des 9. Verses, entspricht. Das ℣-Zeichen steht am Anfang des Liedtextes sowie vor dem Worte *Ich,* dem ersten Wort des 5. Verses.

Der Strophenbau des Strophentextes stellt sich demnach wie folgt dar:

Stollen:				Gegenstollen:				Abgesang:			
⌣4a	⌣4b	⌣4a	⌣4b	⌣4c	4d	4c	⌣4d	4e	4e	⌣4f	⌣4f

Es liegt der Grundriß einer zwölfzeiligen Kanzonenstrophe vor[1], dem der Aufbau der Melodie sich anpassen muß. Das ℟-Zeichen innerhalb der Buchstabennotation teilt den Abgesang von den beiden Stollen ab, für diese ist die Melodie des ersten Teiles zu wiederholen. Da die Distinktionen durch Striche bzw. Punkte innerhalb der Buchstabennotation abgegrenzt sind, ergeben die ersten acht Töne eine Initialmelismatik. Die Auftaktsilben werden gewöhnlich nicht mit notiert. Ihre Töne ergeben sich aus der „gleichstufigen Anknüpfung" oder, wenn diese infolge der hierdurch entstehenden Intervalle unwahrscheinlich würde, aus der „Sekundanknüpfung" oder durch Vorwegnahme des ersten Tones der Distinktion.

Auch in diesem Fall bedeuten die Doppelbuchstaben entweder Einzeltöne zu koordinierten Silben oder einen Ton, der doppelt so lang ist wie der entsprechende Ton des Einzelbuchstabens. Daraus ergibt sich ein $^4/_4$-Rhythmus. Einigen Buchstaben ist ein Akzent beigefügt; er besagt, daß der betreffende Ton eine Oktave höher zu nehmen ist als der Ton des Buchstabens ohne Akzent.

Die Übertragung lautet also:

[1] Vgl. GENNRICH, *Formenlehre,* S. 240 ff.

2. V Daz kuste duchte mir din munt,
da von wart ich irfroyet,
mir wart nŷ besser froyde kunt,
ich vant myn hertze nŷ so fro.
V Ach kund ich flichin auch mit hâl,
dir stelen so daz hertze din;
so enrocht ich keyne qual.
ich gerne heyßin unde sin.
R Wolde dan al sollen dieb.
du mynnichlichis liebis lieb
lerne mich dŷ selben kunst,
daz ich bald stele dine gunst.

3. V Hey kund ich lernen sulche lijst,
daz alle dunken weren aen,
dich spen trut frow in kuetzir frijst
gar willichlichen tzu mir gaen
V Mit minnichlichen blicken tzart;
so wer tzustort mir sorgen ort.
sal ich in leben syn bewart,
geb ja tzu troste mir daz word,
R Daz y und y begeret hat
myn hertze sunder abelat
tag, nacht, stund, mand, daz gantze jar,
und wil dez vurbaz nemen war.

Initialmelismatik neben dem Hang zu melismatischer Ausgestaltung der Reimsilben treten hier ebenso deutlich in Erscheinung wie beim ersten Lied.

Zu den Liedern jener Epoche gehören auch die Lieder des „Locheimer Liederbuches", von dem bekanntlich eine herrliche Faksimile-Ausgabe, von K. Ameln besorgt, vorliegt[1]. Die Handschrift ist zweifellos die bekannteste deutsche Liedersammlung des 15. Jahrhunderts, deren Stücke oft und ausführlich besprochen wurden. Indessen ist „Abschließendes" über die Weisen des Locheimer Liederbuches[2] sicherlich noch nicht gesagt worden.

Es sei hier den bereits besprochenen Stücken die Erörterung über das Lied: *Mit ganczem willen wünsch ich dir . . .* angeschlossen. Es ist ein Lied, bei dem nach Ansicht H. Rosenbergs „ein besonders schwieriger Fall" vorliegt, der sich tatsächlich bisher allen Erklärungsversuchen widersetzte. Ich verweise auf die Faksimile-Ausgabe, Seite 30.

Ein verwilderter Text, eine nicht besonders sorgfältige Aufzeichnung der Weise, die auf eine Zeile zusammengedrängt werden mußte, spärliche Orientierung für die Koordination von Text und Melodie haben zunächst Fr. W. Arnold und H. Bellermann zu einer unmöglichen Übertragung verleitet[3].

---

[1] K. Ameln, *Locheimer Liederbuch und Fundamentum organisandi des Conrad Paumann*, Berlin 1925.

[2] J. Müller-Blattau, *Die Weisen des Locheimer Liederbuches*, AfMf III (1938), S. 301.

[3] F. W. Arnold, *Das Locheimer Liederbuch*, Neuauflage Leipzig 1926, S. 136.

H. Rosenberg hat dann richtig erkannt, daß die Melodie in der Handschrift mit einer textlosen, wohl instrumentalen Einleitung beginnt, so daß der Text erst mit der 8. Note, einer Minima, richtig mit Auftakt einsetzt. Für ihn liegt das Problem darin, „daß die in der Handschrift überlieferte ganze dritte Zeile des Abgesanges: *und wenn du wild so hilff auß not,* zu viel ist, daß statt eines vierzeiligen nur ein dreizeiliger Abgesang zu der Melodie paßt". Dementsprechend richtete H. Rosenberg seine Übertragung ein[1].

Er nimmt also die ersten 24 Noten für die Stollenmelodie in Anspruch, was sich auch aus dem in der Handschrift angedeuteten Anfang der Reprise bei Note 25 ergebe, und macht dabei geltend, daß der Abgesang in seinem Beginn eine vom Stollen abweichende Tonlage zu wählen pflege, wodurch die 25. Note, eine Minima, als Anfang des Abgesanges bestätigt würde, daß ferner die 16. bis 24. Note noch zum Stollen gehören müßte, weil alle „Reprisenbare" nur Teile des Stollens aber nicht den Anfang des Abgesanges zu wiederholen pflegten, und schließlich, daß die Stollenmelodie auf diese Weise eine tonale Abrundung erfahren würde[2].

Soweit ist Rosenbergs Argumentation zutreffend; aber das Problem des dreizeiligen Abgesanges ist damit nicht gelöst, daß man einfach die 7. Verszeile unterdrückt. Die Frage bleibt also immer noch: welchen Grundriß hat der zweite Teil der Liedstrophe?

Müller-Blattau nimmt einige Jahre später erneut Stellung zu dem Problem, d. h. für ihn liegt hier überhaupt kein Problem vor, denn er gibt dem Lied einfach den Grundriß[3]:

$$\begin{array}{cccc|cc|c} \alpha^{l} & \beta & \gamma & & \delta & \beta & \\ \alpha^{l} & \beta & \gamma & & \delta & \beta & \gamma' \end{array}$$

Also auch bei diesem Lied gehen die Meinungen auseinander. Eine Lösung kann auch hier nur eine genaue Untersuchung des überlieferten Textes und der mit ihm überlieferten textlosen Notation bringen.

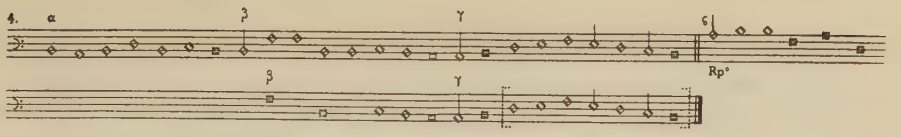
Die Notation des ziemlich umfangreichen Strophentextes ist in eine Zeile zusammengedrängt worden, weshalb ein Abkürzungsverfahren angewendet werden mußte, das nicht nur in der Verwendung von Wiederholungszeichen für nicht ausgeschriebene Wiederholungen, sondern auch in der Schreibung von Breves für je zwei auf gleicher Stufe stehende Semibreves besteht. Wir erhalten demnach folgende Zusammenstellung des Tonmaterials (s. S. 277 oben).

Die Melodie zerfällt in die beiden Hauptteile: I links von dem Abteilungsstrich und II rechts davon sowie den zu wiederholenden Noten aus Teil I.

---

[1] H. Rosenberg, *Übertragungen einiger bisher nicht aufgelöster Melodienotierungen des Locheimer Liederbuchs,* ZfMw XIV (1931), S. 85 ff.

[2] A. a. O., S. 87.

[3] J. Müller-Blattau, *Die Weisen des Locheimer Liederbuches,* AfMf III (1938), S. 282.

Die erste Gruppe von Hauptteil I setzt sich aus folgenden Distinktionen zusammen:

1) Note 1 bis 7 = α; 2) Note 8 bis 15 = β; 3) Note 16 bis 24 = γ;

Die erste Gruppe von Hauptteil II setzt sich aus folgenden Distinktionen zusammen:

1) Note 25 bis 30 = δ; 2) Note 31 bis 35 = β als Kurzform infolge Raummangels geschrieben; 3) Note 36 bis 37 = die beiden ersten Töne von Distinktion γ. Der Kustos am Ende der Zeile und das)(— Zeichen weisen darauf hin, daß die Tonreihe γ, deren Niederschrift aus Raummangel nur bis zum zweiten Ton möglich war, hier zu stehen und daß außerdem eine Wiederholung stattzufinden habe. Diese Art der Abkürzung einer Liedmelodie ist keineswegs singulär in der Handschrift, sie begegnet in gleicher Weise auf der vorhergehenden Seite 29, wo noch der Deutlichkeit halber ein roter Strich auf die Fortsetzung der Melodie verweist.

Natürlich kann sich die Wiederholung nur auf die Wiederholung der Hauptteile erstrecken. Wir erhalten damit den längst bekannten Strophenbau[1]:

$$\underline{\alpha\ \beta\ \gamma}\ \text{und}\ \underline{\delta\ \beta\ \gamma}$$
$$\alpha\ \beta\ \gamma \qquad \delta\ \beta\ \gamma$$

Zu diesem musikalischen Grundriß gehört eine wie folgt gegliederte Textstrophe:

$$\underline{\smile 4a\ \smile 4b}\ \text{und}\ \underline{\smile 4c\ \smile 3d}$$
$$\smile 4a\ \smile 4b \qquad \smile 4c\ \smile 3d$$

Die Koordination von Text und Melodie ergibt nun folgendes:

1) eine erste Gruppe bestehend aus einer instrumentalen Distinktion α^l, die bereits H. Rosenberg richtig erkannt hat, und zwei Textversen mit den Tonreihen β und γ.
2) die zweite Gruppe besteht aus der gleichen Zusammensetzung.

Die beiden Gruppen bilden zusammen den I. Hauptteil der Strophe.

Die Textunterlegung der Handschrift weist die 5. Verszeile der Tonreihe δ zu, woran sich zwanglos die 6. Verszeile unter der Tonreihe β anschließt. Da nun Vers 7 und 8 symmetrisch mit Vers 5 und 6 übereinstimmen, kann nur die Zuweisung von Tonreihe δ an Vers 7 und β an Vers 8 in Betracht kommen, und die textlose Tonreihe γ beschließt jeweils die Melodie der beiden Textgruppen. Der II. Hauptteil der Strophe hat demnach folgenden Bau:

[1] Gennrich, *Formenlehre*, S. 208 ff.

δ	β	γ
⌣4c	⌣3d	

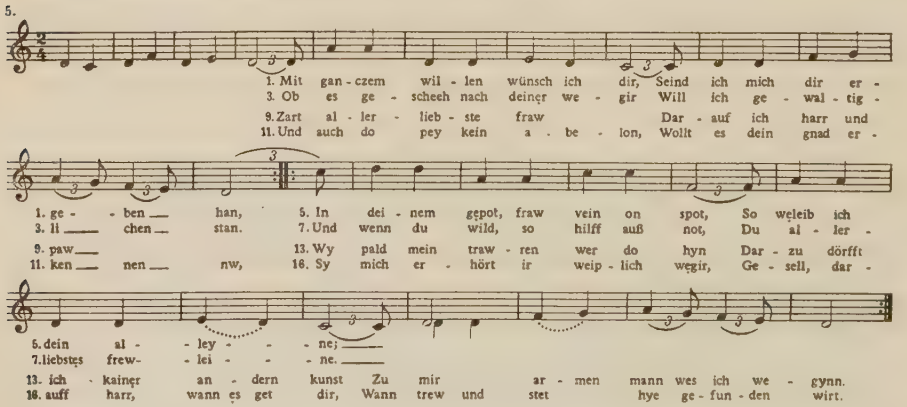
δ	β	γ
⌣4c	⌣3d	

Eigenartig bleibt hierbei allerdings die textlose Abschlußdistinktion γ.

H. Rosenberg hatte erkannt, daß die textlosen Einleitungen infolge ihres quadratischen Baues „wortgezeugte Melodien" sind[1]. Das könnte für die abschließende Distinktion γ auch zutreffen, und man könnte in der Distinktion γ ein instrumentales Nachspiel vermuten, wenn das dem Grundriß der Gattung nicht völlig widerspräche. In dem Strophenbau:

I.			II.		
α	β	γ	δ	β	γ
α	β	γ	δ	β	γ

bei dem nur die Eingangsdistinktionen α bzw. δ differieren, ist eine instrumentale Behandlung der differierenden Teile denkbar, nicht aber eine solche von Teilen der gleichen Distinktionen, d. h. daß γ im I. Hauptteil vokal, im II. dagegen instrumental ausgeführt worden wäre. Da die Handschrift den Text des II. Hauptteiles mit der differierenden Distinktion δ beginnen lassen will, kann δ nicht instrumental ausgeführt werden. Daraus ergibt sich, daß der ganze II. Hauptteil vokal ausgeführt werden muß, und darauf deutet auch der Text der zweiten Strophe des Liedes hin, der zwar „einen völlig verstümmelten Eindruck" macht, sich aber ohne Schwierigkeit der ganzen Strophenmelodie fügt.

Die Übertragung des Liedes lautet also:

Das bringt uns auf eine weitere Fährte: auf die „irreguläre Kontrafaktur"[2]. Es ist leicht möglich, daß wir es bei dem Lied mit einer solchen zu tun

[1] A. a. O., S. 84.

[2] GENNRICH, *Liedkontrafaktur in mittelhochdeutscher und althochdeutscher Zeit*, Zeitschrift für deutsches Altertum 82 (1948), S. 116 ff.

haben, bei der die Kunst des Nachdichters nicht ausgereicht hat, in der ersten Strophe einen Text für die vom bisher unbekannten Vorbild bereitgestellte Melodie zu dichten, der in der zweiten Strophe dann wohl die ganze Melodie mit Text versehen konnte, aber mit einer „Poesie", die auf Schritt und Tritt einen schaurigen Dilettantismus entlarvt.

Die Ausführungen haben dargetan, daß verschiedene Voraussetzungen erfüllt sein müssen, wenn die Übertragung mittelalterlicher Lieder gelingen soll. Übertragungen, die auf Raten und Ausprobieren basieren, entbehren wissenschaftlich fundierter Erkenntnisse und müssen mißlingen.

Erste Voraussetzung ist das Vertrautsein mit der Formenwelt des Mittelalters[1]. Immer wieder begegnet man dem fundamentalen Irrtum, das Mittelalter habe nur die „Kanzonenstrophe" – allgemein als dreiteilige Liedform bezeichnet – gekannt. Die „Kanzonenstrophe" ist nur eine unter vielen Liedformen. Von den vier hier mehr oder weniger zufällig zu einer kleinen Studie vereinigten Liedern zeigt nur eines diesen Aufbau, während die drei anderen „Lai-Ausschnitte" sind.

Die Formenkunde gibt weiterhin die Möglichkeit, eine sinnvolle Koordination von Liedtext und Liedmelodie in den Fällen vorzunehmen, in denen aus Gründen der Raumersparnis den Liedtexten textlos notierte Melodien vorangestellt sind. Raumersparnis wird aber nicht nur durch Textlosigkeit erreicht, die ein Zusammendrängen der Notenzeichen auf engem Raum gestattet, sondern darüber hinaus durch Fortlassen von Melodiewiederholungen, wobei die Kenntnis der Liedformen bei dem Benützer der Handschriften vorausgesetzt wird.

Das führt zur Musikhandschriftenkunde hinüber, der die Formenkunde nicht minder zustatten kommt, da sie doch die verschiedenen Abkürzungsverfahren zu erkennen überhaupt erst ermöglicht.

So greifen die auf wissenschaftlichen Erkenntnissen beruhenden Voraussetzungen ineinander und führen zu Resultaten, die früher nicht möglich waren.

---

[1] Eine Darstellung der Formenwelt des Mittelalters und der mit ihr verbundenen Probleme bietet mein *Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes,* Halle 1932, ferner: *Aus der Formenwelt des Mittelalters. 52 Beispiele zum Bestimmen musikalischer Formen,* Darmstadt 1953.

Das neuerworbene Weingartner Tropar der Stuttgarter Landesbibliothek (Cod. brev. 160)

Beschreibung und Hinweise

von

WOLFGANG IRTENKAUF

Der Satz von den Büchern, die ihre Schicksale haben, mag vielleicht auf keine Gattung so zutreffen wie auf das älteste Gut, das die Bibliotheken verwahren: die Handschriften. Handschriftenwanderungen nachzuspüren, gehört zu den reizvollsten Kapiteln der Bücherkunde des Mittelalters und der Neuzeit. Die Massenwanderung ganzer Bibliotheken durch die Säkularisation auf deutschem Boden hat der Übereignung von Handschriften und Büchern auf privater Basis jäh Einhalt geboten. Verkauf und Ankauf spielen weiterhin eine bescheidene Rolle, aber auch sie bestätigen nur, daß unsere Zeit kaum mehr allzuviele Entdeckungen auf diesem Gebiet zu erwarten hat. Fast nur noch bekanntes Gut wechselt den Besitzer[1].

Daß dennoch auch dem aufspürenden Forscherfleiß vergangener Generationen manche Handschrift nicht bekannt wurde, weil sie allzusicher gegen jeden Einblick verwahrt war, zeigte sich im April 1952, als die Württembergische Landesbibliothek Stuttgart aus Privathand eine Weingartner Handschrift ankaufte. Der Verfasser dieser Zeilen, damals mit der inzwischen erfolgten Auswertung des Stuttgarter Choralhandschriftenbestandes beschäftigt[2], konnte feststellen, daß außer dem Hauptteil der Handschrift, einem nicht neumierten Sequentiar, noch eine Lage vorhanden war, welche zweifellos das einzig erhaltene Tropar des im Bodenseeraum gelegenen Klosters Weingarten überlieferte. Da die Troparien des deutschen Sprachraumes bevorzugtes Spezialgebiet der Choralwissenschaft sind, soll in diesem Zusammenhang die Hand-

---

[1] Literatur über Handschriftenwanderungen siehe im *Lexikon des Buchwesens*, Stuttgart 1952, Band 1, S. 312–313.

[2] W. Irtenkauf, *Die Choralhandschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart. I: Die linienlos neumierten Handschriften nebst einer charakteristischen Auswahl an Linien-Handschriften (Beschreibender Katalog und Einleitung)*. Diss. Tübingen 1953 (maschinenschriftl.).

schrift mit der endgültigen Signatur Cod. brev. 160 vorgestellt werden[1]. Soweit wir die Möglichkeit besitzen, sollen auch andere „st.-gallische" Troparien zum Vergleich herangezogen werden[2].

Die Handschrift selbst umfaßt 62 Pergamentblätter, die je mit 18 bzw. 21 Blindlinien ausgezogen sind (an den Blatträndern befinden sich noch die dafür charakteristischen Einstiche). Die Blattgröße beträgt 230/157 mm. Insgesamt sind 8 Lagen vorhanden, regelmäßige Quaternionen, die nur in den letzten beiden Lagen um je ein Blatt dezimiert wurden.

Der mattweiße, mit Leder überzogene Holzdeckel trägt in Blindpressung ein Rautenwerk mit Ornamentverzierungen oben und unten. Auf dem Rücken des stark abgenutzten Einbandes befand sich ein heute größtenteils zerstörtes Buchschild, von dem man noch die Worte: „H . . . de Nativi . . . er" lesen kann, wahrscheinlich Hymnar, mit Weihnachten beginnend. Abgesehen von der Tatsache, daß frühere Zeiten mit Bezeichnungen wie „Hymnen" alles Hymnologische zu erfassen suchten, läßt sich im Weingartner Bibliothekskatalog des 1785 verstorbenen P. Placidus Bommer OSB, der später von Karl Löffler[3] auf Grund der heutigen Signaturen der Bibliotheken Stuttgart, Fulda u. a. bearbeitet wurde, die Handschrift nicht feststellen, so daß zwingende Gründe zu der Annahme vorhanden sind, das Kloster habe schon vor der Säkularisation diesen Band abgegeben. Die Herkunftsheimat Weingarten steht durch den Eintrag „Lib. sci. Martini in Wingarten" fest (Bl. 62 v unserer jetzt vorgenommenen Blattzählung; die Handschrift selbst weist weder Blatt- noch Seitenzählung auf).

Das Sequentiar trägt durchweg keine Neumen, jedoch fällt sofort auf, daß nur ein Teil des Blattes mit dem Text der Sequenzen ausgefüllt wurde; ein

[1] Die Signaturen der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart unterscheiden streng die Herkunft ihrer Bände aus der alten Hof- bzw. Landesbibliothek. Während in der Hofbibliothek (HB) die Handschriften nach verschiedenen Gebieten geordnet wurden, wobei die meisten Choralia unter der ersten Abteilung Ascetica (HB I) ihren Platz fanden, unterschied die ehemal. Landesbibliothek nach Codices und benannte die Bände gemäß ihrem Inhalt. Die Choralia sind hier über Biblica (Cod. bibl.) und Breviaria (Cod. brev.) verstreut. Da in den beiden ehemaligen Bibliotheken, welche in der heutigen Landesbibliothek vereinigt sind, keine liturgischen Signaturen gebräuchlich waren, reihte man dieses Tropar in „Cod. brev." ein.

[2] Der Zusatz „st. gallisch" stehe hier als Typenbezeichnung. Aus dem Weingartner Umkreis seien die aus St. Gallen stammenden Tropare 376, 378, 380, 381, 382 und 484 der Stiftsbibliothek St. Gallen genannt; Abschriften sind die Handschriften Wien 1609, Berlin Theol. Q 11 und London BM Add. 19 768. In nächster Nähe entstand das wichtige Tropar der Reichenau, heute in der Staatsbibliothek Bamberg (Msc. lit. 5, vormals Ed-V-9). Von St. Gallen abhängig ist das Rheinauer Tropar (Zürich, Hs. Rheinau 132). Entfernter liegt der bayrische Raum mit den beiden Regensburger Handschriften (München 14083 und 14322) und der Tropenhandschrift aus Heidenheim am Hahnenkamm (Oxford Seld. supra 27).

[3] K. Löffler, *Die Handschriften des Klosters Weingarten.* Beiheft zum Zentralblatt für Bibliothekswesen, Leipzig 1912. Eine kurze, aber instruktive Einführung in die Schicksale von Kloster und Bibliothek Weingarten bietet Cl. Löffler in *Deutsche Klosterbibliotheken* 2. Auflage, Bonn-Leipzig 1922, S. 218–224.

großer Rand (145/60 mm) blieb frei, der wahrscheinlich für die Aufnahme der Neumen durch den Neumenschreiber bestimmt war. Der Schreiber konnte aus irgendwelchen Gründen sein Vorhaben nicht mehr ausführen. Da auch andere Handschriften diese Notierungsart aufweisen[1], dürfte unsere Vermutung gerechtfertigt sein. Ein näheres Eingehen auf das Sequentiar unterbleibt daher[2].

Dagegen beobachten wir die Überarbeitung eines späteren Neumenschreibers entweder in einzelnen Sequenzen, in denen eine Zeile mit Buchstaben versehen wurde, oder im Schlußhymnus wie auch innerhalb der Tropen an einer Stelle (fol. 59 v). Dort radiert er die vorhandenen Neumen aus und ersetzt diese durch Buchstaben, ein Verfahren, welches uns von allen Weingartner Choralhandschriften nur in diesem Bande entgegentritt[3]. Das „guidonische Alphabet", das dieser Bearbeitung zugrunde liegt, wurde ähnlich der Notierung in der Münchener Handschrift lat. 13 125 vorgenommen[4].

Nach dem Ende des nachgetragenen Hymnus, der schon auf den mit Pergament überzogenen hinteren Buchdeckel übergreift und dieses aufgeklebte Vorsatzblatt zur Hälfte ausfüllt, stehen noch zwei „buchstabierte" Texte, welche unsere Aufmerksamkeit beanspruchen. Es handelt sich um die Antiphon: *Surrexit enim sicut dixit,* welche im Weingartner Antiphonar Stuttgart HB I 55 zum Magnifikat der Karsamstags-Vesper notiert ist (fol. 83 r), und eine *Christe-*

[1] Vgl. das von P. Wagner in seiner *Einführung in die gregorianischen Melodien,* Bd. I, ³1911, S. 255 Gesagte; die Abbildung einer Sequenz mit solcher Notierung findet man in Band II, ²1912, S. 210–211. (Das Werk von P. Wagner wird als PW I, II und III mit der Seitenzahl der letzten Auflage bezeichnet.)

[2] Der Vollständigkeit halber seien die Sequenzen durch die zugehörigen *Analecta-Hymnica*-Nummern angedeutet, denen die Bandzahl dieses hymnologischen Quellenwerkes vorgestellt sei. Wir zitieren hier nicht die Seitenzahlen, sondern die Nummern, die das betreffende Stück trägt. Das in Klammern Stehende bezeichnet das in der Handschrift angegebene Stichwort der Sequenzmelodien (vgl. PW I, 252 bis 253). Auf einen einleitenden Georgs-Hymnus (AH 51, 115) folgen die (mit Weihnachten beginnenden) Sequenzen: AH 53, 10; 53, 16; 53, 15; 53, 215 (Occidentana); 53, 168 (Romana); 53, 157; 53, 24; 53, 29; 53, 32; 53, 99 (Symphonia); 53, 34; 53, 36 (Frigdola); 53, 46 (Mater); 53, 50 (Graeca); 53, 52 (Duo tres); 53, 53 (Quinta); 53, 54; 53, 47; 53, 45 (Mater); 53, 56 (Virgo plorans); 53, 67 (Captiva); 53, 70 (Occidentana); 53, 81; 53, 163 (Justus ut palma); 53, 210; 50, 205; 54, 35 (Occidentana); 50, 268 (Domine in viri); 54, 47 (Turma); 53, 173 (Romana); 53, 104 (Mater); 53, 95 (Adducentur); 50, 239; 53, 186; 53, 191; 53, 192; 53, 190; 53, 149 (Justus ut palma); 53, 112 (Vox exsultationis); 53, 181 (Beatus vir); 53, 203; 53, 122 (Nimis honorati); 10, 362; 53, 247 (Laetatus sum); 53, 228; 50, 267 (Non vos me elegistis); 53, 239 (Virgo plorans); 53, 229 (Vox exsultationis); 53, 243 (Justus ut palma); 53, 245 (Puella turbata); 54, 94; 50, 241; 50, 269; 50, 243; 50, 240.

[3] Zeile 4 auf fol. 62 v läßt dies deutlich erkennen. Dort wurde die ganze Zeile ausradiert, um Buchstaben einfügen zu können. Aus irgendeinem Grunde versah dieser Schreiber jedoch nur die Hälfte der Zeile, so daß der Rest freiblieb. Dieselbe Beobachtung kann man noch an zwei weiteren Strophen des Hymnus vornehmen, deren Neumen vorsorglich ausradiert wurden; hier fand überhaupt keine Überschreibung statt.

[4] Vgl. PW II, 225–226. „Die Verwendung der Buchstaben ist die im Mittelalter übliche, die für die tiefere Oktave des Tonsystems große Buchstaben, für die folgende kleine wählt."

Melodie, ebenfalls in Buchstaben. Betrachtet man diese losgelöst vom Vorhergehenden, so erscheint sie als ein Unikum, weil diese Melodie (s. u.) weder in einem Weingartner Graduale noch in der großen Sammlung des Regensburger Instituts für Musikforschung[1] nachzuweisen ist. Ihren Sinn gewinnt sie durch einen Vergleich mit dem nachgetragenen Hymnus, der ihr vorausgeht. Die Strophe *Hac die,* mit Buchstaben versehen, weist fast wörtlich auf das Vorbild dieser Notierung:

Hac die nos lava Christe mundans ysopo
D G a b G aGab E D
D G a b a G aF E D C D E F G usf.
Christe

Der Schluß dieser *Christe*-Melodie weist einen Zusammenhang mit einer anderen Hymnenstrophe *(Cruce virtute . . . .)* auf:

. . scientie pra- pi- na glo(rie)
F E D E C D E (nicht weiter notiert)
(Forts. der oben notierten Weise:) F E D E C D E
leyson

In diesem *Christe* dürfen wir also den „Schlüssel", die Gebrauchsanweisung zur Buchstabennotierung erblicken. Ein gewiß interessantes Beispiel der Erklärung zum Kapitel „Buchstaben und Neumen", welches uns mangels einer aus- und zureichenden Übersicht über die Handschriften des „guidonischen Alphabets" beachtenswert erscheint.

Auch die vorausgehende Antiphon muß unter diesem Gesichtspunkt betrachtet werden. Wenn sie auch nichts Neues mehr zu bringen vermag, so bewerte man sie doch als einen „allgemeinen" Versuch, eine Gebrauchsanweisung aufzustellen. Die Antiphon sei hier angeführt, zumal sie im „Antiphonale Romanum" nicht aufgezeichnet ist:

Cod. brev. 160 D F D C F F E D e F G F G d f a G gfe D
Surrexit enim sicut dixit dominus precedet vos in
G e f e D e f G e aGaG e f G D G F F e D F
galileam aevia ibi eum videbitis aevia
G F e aGaG F G a G e
aevia aevia

[1] Nach einer freundlichen Mitteilung von Dr. Bruno Stäblein (Regensburg) befindet sich dieses *Christe* weder in der 1. noch in der 2. Anrufung unter den ca. 250 notierten Kyriemelodien (Kyrie als Ordinariumsgesang).

Das Tropar selbst erstreckt sich von fol. 56 r bis 61 r, ist also nicht besonders umfangreich und kann sich aus diesem Grunde nicht mit anderen größeren Troparien, wie z. B. den aus St. Gallen stammenden, messen. Daß nur die für Weingarten wichtigsten Feste, denen Tropen zukommen, aufgezeichnet werden, entspricht einer alten Tradition. Man könnte die Regel aufstellen: je größer das Kloster bzw. die Kathedralkirche, desto umfangreicher das Tropenrepertoire. Ein Tropar wie dasjenige der Reichenau, das wir im Verlauf unserer Untersuchungen mit RT (Reichenauer Tropar) bezeichnen, notiert fünfmal so viel Introitustropen wie unsere Handschrift. Dieselben Verhältniszahlen gelten für sämtliche anderen Propriumstropen. Um dem Leser eine erste Orientierungsmöglichkeit über den Inhalt unseres Tropars zu verschaffen, sei hier der Inhalt in aller Kürze wiedergegeben, wobei auf genaue Einzelheiten zunächst verzichtet werden muß (Tr. = Tropus):

56 r:	Weihnachten:	*Hodie cantandus.* Introitus-Tr., tropiertes Kyrie,
56 v:		Gloria-Intonation. Alleluja-Tr. und -vers *Dies sanctificatus,*
57 r:		Offertoriums-, Sanctus- und Agnus-Tr.
	Epiphanias:	Introitus-Tr.,
57 v:		tropiertes Gloria,
58 r:		Alleluja-Tr. und -vers *Vidimus stellam,* Offertoriums- und Communiotropus.
	Ostern[1]:	Initium zum *Cum rex g(loriae),*
58 v:		Prozessionshymnus: *Salve festa dies,* Initium zu *Sedit angelus,*
59 r:		Verse zu dieser Antiphon bzw. Responsorium: *Crucifixum dominum, Recordamini;* Introitus-Tr.,
59 v:		tropiertes Kyrie (teilweise Buchstabennotation), Offertoriums-Tr.,
60 r:		Sanctus- und Agnus-Initium, Communio-Tr.
	Christi Himmelfahrt:	Introitus-Tr.
	Pfingstsonntag:	Introitus-Tr.
60 v:	Mariä Himmelfahrt:	Introitus-Tr.
	Martinus:	Introitus-Tr.
61 r:	Kirchweihe:	Introitus-Tr.
	„Anhang":	Introitus-Tr. *(Ecce sacerdotes dei tuos venerantes),* zunächst unbestimmt, zu welchem Fest gehörend.

Voraus geht diesen Tropen ein wesentlich späterer Nachtrag des Introitustropus zur Dedicatio Ecclesiae (AH 49, Nr. 153): *Laudibus insomnes instate,* der jedoch in unserer Untersuchung nicht berücksichtigt wird, da er im Gegensatz zu dem „Anhang" fol. 61 r einer weitaus späteren Zeit angehört. Überdies bleibt es angesichts unserer Unsicherheit, welche Wege die Handschrift einschlug (s. o.), fraglich, ob dieser Eintrag überhaupt in Weingarten selbst erfolgt ist.

[1] Die liturgisch genaue Bezeichnung wäre Ostersonntag: Verzeichnet unsere Handschrift auch nur „In pascha ad pcess.", so ist doch aus anderen Choralhandschriften erwiesen, daß der Ostersonntag („In die sancto") damit gemeint ist. Jüngst hat G. Birkner, *Die Gesänge des Graduale Karlsruhe Pm 16,* Diss. Freiburg i. Br. 1951 (maschinenschriftl.), S. 37, die Abgrenzung von Ostervigil und Ostersonntag hervorgehoben; das in unserer Handschrift erscheinende *Cruxificum dominum,* musikalisch identisch mit dem *Crucifixum in carne,* wäre demnach eindeutig zur Ostersonntagsliturgie zu rechnen.

Überblickt man diesen Bestand, so wird man sofort erkennen, daß die Feste nach Ostern nur noch einen einzigen Tropus, den zum Introitus, aufweisen, während die Propriums- und Ordinariumsteile der vorhergehenden Feste reichen Tropenschmuck erfuhren. Man wird daraus höhere und niedere Festgrade innerhalb der Hochfeste selbst vermuten dürfen, auch wenn Rudolf v. Gemmingen Zweifel an einer solchen Rangordnung äußerte[1]. Für ihn gilt die Regel vom „parallelen Wachsen der Tropierung mit dem Grad der Festesfeierlichkeit" nicht absolut. Das Fehlen gewisser zu erwartender Tropen an Hochfesten dürfe nicht als ein Zeichen für eine „geringe Sollemnität" ausgelegt werden, „man muß vielmehr sagen, daß unserem Schreiber kein Stück zur Hand gewesen ist. Hätte er ein solches gehabt, so hätte er es ohne Zweifel seinem Buche einverleibt"[2].

Wenn wir trotz dieser Ansicht weiterhin an dieser „Regel" festhalten, so deshalb, weil unzweifelhaft der Schreiber unserer Tropen bewußt aus ihm vorliegenden Quellen ausgewählt hat. Bei der genauen Regelung des benediktinischen Gottesdienstes scheint es unmöglich, daß solche wichtigen „Zusätze" ad libitum durchgeführt wurden. Vielmehr haben wir uns eine sorgfältig besprochene Auswahl zu denken, wobei der Festrang eine dominierende Rolle gespielt haben dürfte.

Die Besprechung des Tropars nehmen wir an Hand der einzelnen Gattungstropen innerhalb der beiden Hauptgruppen (Propriums- und Ordinariumstropen) vor. Dabei erhalten wir folgende Zahlen:

Proprium:	Introitus-Tropen	8
	Offertoriums-Tropen	3
	Communio-Tropen	2

[1] *Die Tropen des Reichenauer Kantatoriums,* Diss. Heidelberg 1941 (maschinenschriftl.). Diese wertvolle Dissertation wurde leider nicht vollendet, es fehlen Kapitel 1 und 2 der Einleitung. Der Verfasser, Benediktinermönch der Abtei Neuburg (bei Heidelberg), kehrte nicht mehr aus dem Kriege heim, er ist in Rußland vermißt. Das einzige Exemplar seiner Dissertation bewahrt die Abtei Neuburg auf, eine Abschrift wurde vor kurzem von der Staatsbibliothek Bamberg angefertigt.

[2] S. 11–12. Das letzte Argument ist anfechtbar. R. v. Gemmingen schreibt die Dichtung der „neuen" Tropen Purchard von Reichenau zu, der kurz vor 1000 auf der Inselabtei nachweisbar ist. Eine Autorschaft des berühmten Abtes Berno von der Reichenau (1008–1048) lehnt er ab. Diese Erkenntnis, welche den Aufsatz von R. Molitor OSB *Die Musik in der Reichenau* (Die Kultur der Abtei Reichenau, 2. Halbband, München 1925, S. 802–820) ergänzt, braucht jedoch für unsere Handschrift als nicht bindend angesehen zu werden, da in Weingarten – wenn auch nur in bescheidenem Ausmaß – selbst Tropen entstanden (s. u.). Zwischen der Abfassung beider Troparien liegt ein Zeitraum von mindestens einem Jahrhundert. Ein ausführlicher Introitustropus zu Mariä Himmelfahrt wäre gedichtet worden, wenn dieses Fest höchste Sollemnität aufgewiesen hätte (v. Gemmingen wählte dieses Fest als Beispiel). Über den schwankenden Festgrad dieses Marienfestes vgl. H. Jürgens, *Die kirchliche Überlieferung von der leiblichen Aufnahme Mariens in den Himmel* (Innsbrucker Zeitschrift, 1880, S. 595–650). Von der neuen Literatur über dieses Fest seien als Zusammenfassungen angeführt: B. Capelle, OSB, *L'Assomption dans*

Ordinarium:	Kyrie-Tropen	2
	Gloria-Tropus	1
	Sanctus-Tropus	1
	Agnus-Tropus	1

In einem besonderen Vermerk wird die Frage der Alleluja-Aufzeichnung unserer Handschrift angeschnitten[1].

Die Propriums-Tropen

A. Tropen zum Introitus

WEIHNACHTEN. Beginn mit der „Introductio“[2] *Hodie cantandus* (AH 49, 1)[3], darauf Tropus zum Introitus[4]:

PUER NATUS EST NOBIS. Quem virgo maria genuit. ET FILIUS. Nomen eius emmanuel vocabitur. CUIUS. Omnium votis sanctorum expectatus hac die. PUER NATUS EST. (Post Glam) Ecce adest de quo prophete cecinerunt dicentes. PUER.

Der Introitustext ist in 3 Abschnitte aufgeteilt (die Beispiele in AH 49, 68–72, schwanken zwischen drei- und vierfacher Aufteilung), wobei bemerkenswert ist, daß das dritte Teilstück *(cujus imperium)* keine Unterteilung mehr erfährt, wie es vor *et vocabitur* noch zu erwarten wäre. Die für die Mindener Kirche 1024 nach einer St. Galler Vorlage angefertigte Handschrift Berlin Theol. Q 11 (heute verschollen) tropiert anders: *Puer-Quem, Cuius-Nomen, Magni*. Das Teilstück *Omnium votis* entfällt. Als Psalmvers steht der auch heute noch benützte *Cantate d(omi)no*. Der Repetitionsvers beginnt mit *Hic enim* statt *Ecce*. RT hat nur den Anfangsvers *(Quem)*, dann folgen andere Texte. Der aus Prüm stammende Codex Paris Bibl. Nat. lat. 9448 des 10./11. Jahrhunderts[5] stimmt textlich mit Weingarten hierin überein, weicht aber ab, indem er noch weitere Teile tropiert und den Versus *Ecce* wegläßt.

---

la liturgie (Compte rendu du VIe Congrès marial national de Rennes, Rennes 1951, S. 99–113) und W. O'Shea, *The history of the feast of Assumption* (The Thomist 14, 1951, S. 118–132).

[1] Die Nichtbeachtung unserer Alleluja-„Tropen“ aus der Gruppe der Propriumstropen findet dort seine Erklärung.

[2] Über diesen Begriff vgl. AH 49, S. 17 f. Diese Introductio geht dem Introitus als eine „Art Praeambulum“ voraus, wobei sowohl die Möglichkeit einer folgenden Introitus-Tropierung als auch des Festhaltens am „normalen“ Introitustext besteht. Wesentlich dabei ist, daß die Introductio als „nicht selbständig“ aufgefaßt werden darf.

[3] Über die Zitierung der Belege in den *Analecta hymnica* vgl. nochmals S. 282. Anm. 2.

[4] Die in Antiqua gedruckten Teile geben den Text des „normalen“ Introitus an; alles andere gibt den Tropenteil wieder. Anweisungen wie: „Post Gloriam“ sind in Klammern gesetzt. Vgl. auch die Bemerkung im Text nach der Besprechung des Pfingstsonntages (s. u.).

[5] Vgl. A. Reiners, *Die Tropen-, Prosen- und Präfationsgesänge des feierlichen Hochamts im Mittelalter. Aus drei Handschriften der Abteien Prüm und Echternach.* Luxemburg 1884.

EPIPHANIAS. *Ecclesiae sponsus* (PW I, 283, Beginn in der 5. Textzeile der Seite nach *Maria virgine*)[1]. Der Text steht in RT und Berlin (unter „Octava Epiphanie"). Weitere dort zugefügte Repetitions-Verse fehlen hier. Weingarten hat hier Übereinstimmung mit Zürich (Rheinau 97, vgl. PW I, 283–284), Prüm und Echternach (Paris Bibl. Nat. lat. 10 510, gleiche Entstehungszeit wie Prüm). Die „Introductio" findet sich jedoch allein in Echternach in der „verkürzten" Aufzeichnung.

OSTERSONNTAG. *Postquam* (AH 49, 14) und *Hodie totus orbis* (AH 49, 100, Strophe 1a und 1b). Der eigentliche Introitustropus lautet:

RESURREXI. Consimili tecum modo maiestate resurgens. POSUISTI S. Quae vivum memet tumuli relevavit ab antro. MIRABILIS. (Post Ps:) Te michi membra pater te vivificante sepulta. RESURREXI. Me pia post triduum maiestas trina levavit. RESURREXI. INTELLEXISTI. Te resonet cunctus toto cum plasmate mundus. Te quoq(ue) gens pariter credula queq(ue) pater. RESURREXI.

Hier läßt sich nur eine Übereinstimmung mit RT nachweisen, weil alle anderen zum Vergleich herangezogenen Handschriften andere Texte haben. RT hat eine Reihe von Textabweichungen, außerdem wird noch ein weiterer Repetitionsvers aufgeführt.

CHRISTI HIMMELFAHRT. Auch hier weist nur RT eine Übereinstimmung auf. Der Text:

Cum dominus gloriosissimae regna petit etherea ecce duo viri assistebant veste fulgenti qui dicebant aplis. VIRI GALILEI. Nolite contristari nec turbari sed pro certo scitote. QUEMADMODUM.. um ceperit orbem terrarum iudicare per ignem. ITA VENIET. Hunc iesum quem videtis ascendentem sic scitote venientem[2]*. Terrigenas summos affatur celicus ordo. VIRI G.*[3].

PFINGSTSONNTAG. Auffallenderweise geht auch hier nur RT mit dem Text konform, die Übereinstimmung ist wörtlich[4].

Hodie spiritus sancti gratia repleantur corda nostra dicite eia. Spiritus d(omi)ni. Missus a sede patris. Replevit. Igneis languis. Et hoc quod continet. Penetralia intuendo. SCIENTIAM. (Post Ps:) Psallite nunc socii carismata spiritus almi. Qui promissus a filio procedens ex patris solio.

Spiritus dni, Replevit und *Et hoc quod continet* sind neumiert, deswegen auch mit kleinen Buchstaben in unserer Wiedergabe gedruckt worden. Dasselbe gilt für die folgenden Tropen.

MARIÄ HIMMELFAHRT. Wieder dasselbe Bild: nur RT verzeichnet den Text:

Hodie virgo virginum proprium petens natum celos ascendit resonate dulciter eia. Vultum. Agmina spirituum numero ter terna piorum omnes divites. Scilicet electi proceres ab origine mundi. ADDUCENT(UR). In primis domini genitrix et virgo maria. POSTEA P(RO)XIME.

---

[1] In AH 49, 80 wird dieser Tropus als „wandernde prosaische Introductio" bezeichnet.

[2] Hier ist in der Handschrift auffallend viel Platz leer geblieben. Vielleicht sollte eine Repetition des Introitus *Viri G(alilei)* angezeigt werden?

[3] Der letzte Versus bezeichnet gleichzeitig den Beginn eines neuen Tropus (AH 49, 121), der als einer der verbreitetsten Introitustropen bezeichnet wird.

[4] GEMMINGEN hat es in seiner Dissertation (Inhaltsverzeichnis) irrtümlicherweise unterlassen, diesen Tropus (Nr. 15 seiner Zählung) näher zu unterteilen.

MARTINUS (11. November). Nur RT hat diesen Text:

Hodie beati Martini episcopi digno sub honore solemnia leti colamus. Sacerdotes. Exuti vestibus protoplasti. Induant. Parituram coronam glorie. Iustic(iam). Cum patriarchis atq(ue) cum p(ro)phetis. Propt(er) d(avid). Sanctum martinum repetamus carmine laudum. Cuius iusticia iusti dueamur ad ethra. SACERDO(TES). Dulci nunc iterum resonemus asmate sanctum. Quatinus ipse suis oret pro famulis. SACERD(OTES).

Hier gilt es, wie im vorhergehenden Introitustropus, das Augenmerk auf den Introitustext zu lenken. Der Text *Vultum tuum* für Mariä Himmelfahrt war einst überall verbreitet[1], doch kommt auch der *Gaudeamus*-Text frühzeitig auf[2]. Zu Martinus schreiben RT und Weingarten nicht *Statuit,* den ausnahmslos 11 verschiedene Tropierungen des Introitus-Textes aufweisen (AH 49, 297 bis 307), sondern *Sacerdotes tui,* welcher in den st.-gallischen Gradualhandschriften vorherrschend ist[3].

DEDICATIO ECCLESIAE. Introductio (AH 49, 23), darauf Tropus (siehe dieselbe AH-Nummer, Anhang), ohne „Übergang" schließt sich ein weiterer Tropus (AH 49, 138) an. Alle diese Texte sind weitverbreitet.

„NACHTRAGS"-TROPUS. Dieser nachgetragene Tropus scheint eine vollkommene Eigenschöpfung Weingartens aus späterer Zeit zu sein. Wir werden am Schluß nochmals darauf zurückkommen.

Aus diesen Beobachtungen ergibt sich, daß der tropierte Introitus in verschiedener Weise gesungen wurde. Zunächst einmal sind Tropierungen einfacher Gestalt (Epiphanias, Assumptio BMV und Dedicatio) festzustellen, die gemäß dem Wortsinn „tropieren" (Interpolation eines neugeschaffenen bzw. -gedichteten Textes in einen liturgisch fixierten). Der Sinn des Introitustextes wird erweitert, findet einen „Kommentar". Chor und Solisten wechseln ab und schaffen die einfachste Gestalt des tropischen Singens.

Wesentlich reichere Gestalt weisen der Weihnachts-, Ostern-, Himmelfahrts-, Pfingst- und Martinus-Tropus auf:

a) Die einfache Repetition (Himmelfahrt und Pfingsten). Normaler Introitus-Tropierungsablauf mit Tropierung des Psalmverses[4], der ganze Text ist damit „durchtropiert" worden; nach der Tropierung wird der Introitus noch einmal wiederholt.

b) Die zweimalige Repetition (Weihnachten und Martinus). Sie zeigt sich durch *repetamus* bzw. *iterum resonemus* im Text selbst an[5]. Der Weihnachtstropus schiebt erst nach der kleinen Doxologie (Post Gloriam) einen

---

[1] Vgl. R.-J. Hesbert, OSB, *Antiphonale Missarum sextuplex,* Brüssel 1935, Nr. 140.

[2] München 14083, London BM Add. 19768 und Paris BN lat. 9448 (Regensburg, Mainz und Prüm). In Stuttgart deuten die Zisterzienser- und Prämonstratenserhandschriften an, daß französischer Einfluß diesen Text in unseren Raum übertrug.

[3] St. Gallen 339, Einsiedeln 121 (vgl. *Paléographie Musicale,* Band I und IV); sämtliche in Stuttgart vorhandenen Choralcodices.

[4] Vgl. Anm. S. 287, Anm. 2.

[5] Das Verfahren ist im Mittelalter vielfach üblich (AH 49, S. 18).

(Interpolations-)Tropus ein, woraus wir folgern dürfen, daß zum Psalmvers bzw. den Psalmversen eine Tropierung erfolgte.

c) Die dreimalige Repetition. Sie verlangt allein Ostern. Der Introitus wird hiermit viermal abgesungen[1]. Dadurch rückt der „Versus ad repetendum" in den Vordergrund[2]. Außer Zweifel steht das Vorhandensein dieses Verses angesichts des Initiums *Intellexisti*[3]. Für Weingarten ist der Gebrauch des *Versus ad rep.* sonst nicht bezeugt, was jedoch nichts gegen die Tatsache an sich besagt, da dieser Versus im allgemeinen keine schriftliche Fixierung fand[4].

Als fraglich bei allen drei Gestalten nimmt sich die Form des wiederholten Introitus aus. Wir können im Hinblick auf das Schweigen unserer Quellen keine Festlegung treffen, ob dieser zu repetierende Introitus nun in tropierter Gestalt oder in seiner normalen Form, also als Antiphone, ausgeführt wurde. Wenn wir uns irgendwo eine Willkür im Gottesdienst des Benediktinerklosters denken könnten, dann am ehesten hier, wo vielleicht die praktische Seite des Einzugsritus eine gewichtige Rolle für die Ausführung der Introitus-Wiederholung spielte.

R. von Gemmingen stellt folgendes Schema für die Ausführung des Introitustropus auf:

Kantor	Chor
Einleitung (Introductio)	Introitus-Anfang
Binnenvers	Introitus-Fortsetzung
Binnenvers	Introitus-Schluß
Psalmvers 1. Hälfte	Psalmvers 2. Hälfte
Repetitionsvers	Introitus (ganz)
Gloria-Patri 1. Hälfte	Gloria-Patri 2. Hälfte
Repetitionsvers	Introitus (ganz)
Versus ad rep. 1. Hälfte	Versus ad rep. 2. Hälfte
Repetitionsvers	Introitus (ganz)

Je nach Belieben kann man hier einige Glieder entfernen, der ein- bis dreimaligen Repetition entsprechend.

Noch eine Bemerkung zu den „Versus ad repetendum", die nach J. A. Jungmanns Ansicht („Missarum Sollemnia", 2. Auflage, Wien 1949, Bd. 1, S. 403) immer noch ein „rätselhaftes Gebilde" sind. Bei der Communio beispielsweise, die diese Versus auch aufwies, richtete sich die Zahl dieser Verse nach der Zeit, „welche die Spen-

---

[1] Diese Häufung läßt sich öfter feststellen (PW I, 66–67).

[2] Vgl. PW I, 66 und 149.

[3] In Einsiedeln 121 ausdrücklich als „Versus ad repetendum" bezeichnet. Vgl. auch das Faksimile aus Hs. Einsiedeln 113 in MGG 3, Tafel 31 (zwischen Sp. 1216 u. 1217).

[4] Dies mag seine Erklärung darin finden, daß der Versus ad rep. nur an höheren Festtagen gesungen wurde (die Anwendung eines solchen Versus steht ja in engem Zusammenhang mit dem verlängerten Einzugsritus an Hochfesten). Da für unseren in Betracht kommenden Zeitraum die Tropen schon eine Verlängerung des Gesangs brachten, so wurde der Versus ad rep. nicht in die Handschrift übernommen, zumal eine schriftliche Fixierung sich durch die Tradition, weitere Verse dem entsprechenden Psalm zu entnehmen, aufhob *(Intellexisti* ist z. B. die Fortsetzung des den Ps. 138 einleitenden Versus – zum Introitus Resurrexi – *Domine probasti)*.

dung der hl. Eucharistie in Anspruch nahm; in einigen Handschriften bis ins 13. Jh. hinein sind sie besonders angezeigt" (PW I, 117). Gegen diese „variable Lösung" spricht Jungmanns allegorische Deutung von einem „entfernten Symbol der heiligsten Dreifaltigkeit". Er stellt sich eine Aufführung in Analogie zum Kommuniongesang der gallikanischen Liturgie folgendermaßen vor: Antiphon-Psalm-Gloria Patri-Psalm-Antiphon, wobei an Hochfesten die Antiphon nach jedem Vers (und der Doxologie) wiederholt wird. Diese Form liegt auch unserem tropierten Osterintroitus zugrunde.

B. Tropen zum Offertorium

a) WEIHNACHTEN: AH 49, 550 (nur Strophe 1a, 1b, 2a)[1]

b) EPIPHANIAS: AH 49, 424[2]

c) OSTERN:

Gaudete et cantate quia hodie surrexit dominus de sepulchro. TERRA TREMUIT. Monumenta aperta sunt et multa corpora sanctorum surrexerunt. CUM RESURGERET. Christus surrexit ex mortuis venite adoremus cum una voce dicentes: alleLUIA.

Im Gegensatz zum Offertoriumstropus a), der in reinem Versmaß mit Neigung zur lateinischen Reimprosa gehalten ist, offenbart sich in diesem Ostertropus die Absicht, den Offertoriumstext erklärend auszuschmücken.

Die Psalmverse 75, 9–10 *(Terra tremuit)* finden ihre konkrete Bezogenheit auf die österliche Auferstehung durch die Aufforderung, sich zu freuen und zu singen, weil heute der Herr vom Grabe auferstanden sei. (Die Erde erbebte und schwieg), Gräber öffneten sich und viele Leiber der Heiligen standen auf (als Gott auferstand zum Gericht). Christus erstand von den Toten, kommt ihn anzubeten (Alleluja)[3].

Auffallend an dieser Interpolation, die sofort an die berühmte Stelle der Matthäuspassion (27, 51–52) erinnert, sind die nüchternen, beinahe rationalisierenden Erwägungen, aus denen heraus dieser Tropus seine Zusammensetzung erfährt. Jedes Wort klingt an Stellen aus der Heiligen Schrift an, der „Dichter" beschränkt sich auf eine schon zum Raffinement neigende Kompilation.

Im einzelnen: *Gaudete et cantate,* Zusammensetzung des Anfangs der Introitusantiphonen vom 3. Advents- bzw. 4. Sonntag nach Ostern, zugleich Anklänge an:

---

[1] Hier scheint RT mit den meisten Strophen ausgestattet zu sein. Überblickt man die in AH angeführten Belege, so nimmt im Laufe des Mittelalters der Umfang der Strophen ab. Strophe 2b, 3a und 3b ist in Wirklichkeit aber nichts anderes als eine Tropierung zu den Offertoriumsversen der Weihnachtsmesse, was aber die AH nicht vermerken. Zur Entstehungszeit unseres Tropars sind in Weingarten keine Offertoriumsverse mehr im Gebrauch gewesen (über deren zeitliche Ausdehnung vgl. PW I, 112).

[2] Die Angabe der AH, dieser Text sei eine „fast vereinzelt dastehende Introductio zum Versus Alleluiaticus" muß dahingehend berichtigt werden, daß es sich um eine Offertoriums-Introductio handelt. Nachgeprüft wurde diese Angabe in der in den AH angeführten Hs. St. Gallen 484, wo klar ersichtlich ist, daß hier eine Einleitung zum Offertorium vorliegt.

[3] Hier wurde mit Absicht das *cum una voce dicentes* übergangen. Hs. Berlin Theol. Q 11 hat nämlich ein eingeschobenes Wort hinter *cum: „omnes"*, was zweifellos der Ausführungsart des Offertoriums näherkommt.

Gaudete et laudate (Jes. 52, 9) und *Gaudete et exsultate* (Mt. 5, 12). *(Quia) hodie surrexit . .*: Evgl. von der Auferstehung. Der ganze Eingangssatz steht dem Versikel: *Gaude et laetare* nahe, welcher fortfährt: *quia surrexit dominus vere* (*Laudes* am Ostersonntag). *Monumenta:* der ganze Satz (unter Weglassung *qui dormierant*) aus Mt. 27, 52. *Christus surrexit ex mortuis:* Römer 6, 4. *Venite adoremus:* feststehende Formel des Invitatoriums (Ps. 94, 6). *Cum una voce dicentes:* Schluß der Präfationsformel.

Hier spricht der Versuch mit, auszudrücken, was dogmatisch genau fixiert ist. Die oft beklagten „Wucherungen" in den Texten, welche das Mittelalter bis an die Schwelle der Reformation hervorbringt, sind hier ausgeschaltet. Doch geht diese Elimination auf Kosten der „Rundung" eines Satzes: man beachte das 3. Teilglied, in dem deutlich drei Abschnitte zu erkennen sind. Die Melodik des ersten Teilgliedes ist dabei wesentlich melismatischer (wir zählen nicht weniger als viermal den Climacus mit 2–3 absteigenden Punkten), während die melodische Anlage der beiden restlichen Teilglieder sich auffallend ähnelt[1].

Ebenso ungelöst wie diese Probleme (etwa: vertritt ein solches Beispiel wie das obige ein „Spät"-Stadium der Tropenkunst?) sind die Zusammenhänge zwischen der Abschnittsgliederung der Offertoriums-Antiphon durch den Tropentext und der Repetition eines Teils der Antiphone nach dem bzw. den Offertoriumsversen. Da für Weingarten eine Ausführung der Verse nach der Antiphone in den vorhandenen Gradualien nicht bezeugt ist, so muß von einer Erörterung dieser Frage abgesehen werden; wohl sei aber hiermit auf das Problem selbst hingewiesen.

C. Tropen zur Communio

Es sind nur Introductiones aufgezeichnet:

a) EPIPHANIAS: AH 49, 695 (weitverbreitet)

b) OSTERN:

In lege prisca agnus dei dominus prefiguratus pro nobis in cruce suspensus hodie de sepulchro surrexit ideo fratres letemur canentes PASCHA N(OST)-R(U)M.

Die Ordinariums-Tropen

Das Bild der Reichhaltigkeit verschiebt sich auffallend, wenn wir die Ordinariumstropen heranziehen. Überschreiten schon in RT keine der vorhandenen Kyrie-, Gloria-, Sanctus- und Agnus-Tropen die Zahl 5, so bereitet Weingarten auch dieses Mal nur spärlichen Einblick in die kleine Pflege der Ordinariums-

[1] Erwähnt sei hier noch die Besonderheit, daß von dem abschließenden Alleluja noch folgende Neumen angegeben sind (Übertragung im Vergleich zur Fassung des Liber Usualis S. 781): *(Al:)* d fff fe f abagf fe *(le:)* gag, während der Schluß *(lu-ia)* fehlt. Auch hier könnte man sich fragen, ob nicht der Solist, der den Tropus singen mußte, noch mit dem Anfang des Alleluja bedacht wurde.

tropen: so finden wir das Gloria nur in einer Tropierung aufgezeichnet, auffallenderweise aber nicht zu Weihnachten, das mit dem Text *(Ehre sei Gott in der Höhe!)* eng verbunden ist, sondern zum Erscheinungsfest[1]. Außer diesen beiden Festen finden wir tropierte Ordinariumsteile nur noch an Ostern[2].

Wir dürfen daher summierend feststellen:

a) WEIHNACHTEN. *Kyrie O theos* (AH 47, 30), weitverbreiteter Kyrietropus[3]. Darauf folgt eine Gloria-Intonation (Gloria I ad libitum, Liber Usualis, S. 81). Sanctus- und Agnus-Tropus stimmen mit RT überein, sind demnach alte Texte:

Sanctus. Deus pater ingenitus. Sanctus. Filius eius unigenitus. Sanctus dominus. Spiritus paraclytus ex utroq(ue) procedens Deus Sabaoth pleni sunt celi et terra gloria tua osanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine domini osanna in excelsis.

Agnus dei qui tollis peccata mundi. Qui sedes ad dexteram patris solus invisibilis rex. Miserere nobis. Agnus dei. Rex regum gaudium angelorum deus. Miserere nobis. Agnus dei. Lux indeficiens pax perpetua gaudiumq(ue) redemptio Jesu. Dona nobis pacem.

b) EPIPHANIAS: kein Kyrie-Tropus, dafür (4.) Gloria, welches wieder mit RT übereinstimmt[4]:

Gloria in excelsis deo. Et in terra pax hominibus bone voluntatis. Odas tibi Christe pangimus quem canit angelicus dulci sono cetus carmine. Laudamus te. Qui nostri causa virgineo lux processisti thalamo. Benedicamus te. Cuius caro penitus innocens nostre salutis circumcisa profuit. Adoramus te. Glorificamus te YMNUM DICIMUS TIBI. Quem honore querentes regio reges orientis de climate gloriosa ferebant munera. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam. Qui lavacris mersus hodie iordanicas nostra facinora dilvens nos draconis rapuisti faucibus. Domine deus rex celestis deus pater omnipotens. Domine fili unigenite iesu christe. Domine deus agnus dei filius patris. Qui tollis peccata mundi miserere nobis. Qui tollis peccata mundi. Suscipe deprecationem nostram. Qui sedes ad dexteram patris miserere nobis. Quoniam tu solus sanctus. (T)u solus dominus. Tu solus altissimus. Jesu Christe. Cum sancto spiritu in gloria dei patris. Amen.

---

[1] Die Tatsache, daß Epiphanias als „Kollektivfest" gefeiert wurde, ja im Osten als eigentliches Geburtsfest des Herrn galt (vgl. H. Kellner, *Heortologie oder das Kirchenjahr und die Heiligenfeste*, Freiburg 1901, S. 110 ff.), kann diese Stellung nicht hinreichend erklären. Für das Abendland gilt, was die Benedictus-Antiphon des Tages zum Ausdruck bringt: *Hodie coelesti sponso iuncta est ecclesia, quoniam: in Iordane lavit Christus eius crimina, currunt cum muneribus Magi ad regales nuptias, ex aqua facto vino laetantur convivae.*

[2] RT notiert diese Ordinariumstropen zu folgenden Festen: Weihnachten, Stephanus, Johannes Evgl., Innocentium (bzw. dessen Oktav), also zu den Festen des Weihnachtsfestkreises; Epiphanias und Ostern. Da die Tage vom 26.–28. Dezember in unserem Tropar überhaupt unberücksichtigt sind, bleiben nur noch die drei Hochfeste selbst einem Vergleich vorbehalten.

[3] Über die „griechische" Messe bzw. die griechischen Texte gibt es Spezialliteratur, welche jüngst von E. Jammers (*Die Essener Neumenhandschriften der Landes- und Stadt-Bibliothek Düsseldorf*, Veröffentl. d. Landes- u. Stadt.-Bibl. Düsseldorf, Ratingen 1952, S. 19–21) zusammengefaßt wurde. Vgl. dazu O. Ursprung, *Um die Frage der Echtheit der Missa graeca*, MF VI, 1953, S. 289 ff.

[4] Auch v. Gemmingen kann das Fehlen mehrerer Gloria-Tropierungen nicht erklären.

c) OSTERN: Kyrie-Tropus *Canamus cuncti* (AH 47, 29), als weitverbreitet bezeichnet, fehlt in RT[1]. Ferner zu diesem Fest ein nicht näher zu bestimmendes Sanctus-Initium und ein solches zum (4.) Agnus.

An diesen Beobachtungen, so wenig ergiebig sie sein können, zeigt sich, wie rückwärtsgerichtet die Anlage dieses Tropars ist. Bis etwa zum Jahre 1000 konzentrierte sich das Hauptinteresse auf die Ausschmückung des Proprium Missae, dann beginnt ein merkliches Übergewicht der Texte und Melodien zum Ordinarium Missae einzutreten. Weingarten negiert diese „Tendenz", ein Beweis dafür, daß die Quelle(n), welche unserer Handschrift zugrunde liegen, nicht im zeitlichen Umkreis des 12. Jahrhunderts zu suchen sind. Im ganzen betrachtet spielen die Ordinariumstropen eine untergeordnete Rolle innerhalb unserer Handschrift.

Bisher noch nicht behandelte Stücke

Von den bisher zurückgestellten Teilen der Handschrift beansprucht der zunächst nicht eindeutig einem Feste zuweisbare Tropus *Ecce sacerdotes dei* unsere Aufmerksamkeit. Er steht fol. 61 r nach dem das Tropar beschließenden Introitustropus zur Dedicatio als Nachtrag. Die Schrift deutet auf eine etwas spätere Abfassungszeit, sämtliche Anfangsbuchstaben der einzelnen Textglieder wurden nicht ausgeführt[2]. Zunächst wieder der (ohne Überschrift beginnende) Text:

(E)cce sacerdotes dei summi tuos venerantes psallimus his laudes psalmiste. (S)acerdotes tui d(omi)ne. (Q)uem gemas aurum longe precellit et istud (u)t sancti. (I)n te gaudentes teq(ue) semper amantes. Propter david. (C)rebro sanctorum precibus tueamur ut horum carmen quod canimus congaudentes iteremus. Memento. SACERDOTES. GL(ORI)A PAT(RI). SACERD(OTES).

[1] Hier könnten interessante „choral-geographische" Zusammenhänge aufgestellt und aufgedeckt werden, wenn die summarische Festlegung der AH – „In Deutschland weitverbreitet, fehlt dagegen in St. Gallen" – selbst noch näher präzisiert werden könnte. Weingartens Tropenpflege fällt offenbar damit aus dem „st. gallischen" Umkreis heraus, wenn es diesen Tropus verwendet. Das Problem wird augenfällig bei einer Gegenüberstellung der Zwiefaltner und Weingartner Choralcodices: Zwiefalten hängt unzweifelhaft von St. Gallen und Einsiedeln ab, es singt zur gleichen Zeit wie Weingarten noch Offertoriumsverse und notiert oft die typisch st. gallischen Litterae significativae. Alle diese Erscheinungen fehlen in Weingarten. Da auch RT den Tropus nicht aufweist, könnten klare Umgrenzungen gewagt werden. Bemerkenswert ist, daß sich in der Untersuchung eines der Schaffhauser Codices (L. AGOSTINI, *Der Cod. 95 der Schaffhauser Ministerialbibliothek*, Schaffhauser Beitr. z. vaterländ. Gesch., 26, 1949, S. 172 ff., besonders S. 209, wobei die Angabe unter A: Stuttgart HB I Asc. 236, in Weingarten zu berichtigen wäre) auf Grund der Untersuchung an Kadenzen ähnliche Querverbindungen (Schaffhausen–Rheinau–Weingarten) ergeben, was zu der Hoffnung berechtigt, daß diese Frage einmal einer überzeugenden Lösung zugeführt werden kann.

[2] Wir wollen dieser Beobachtung keine besondere Bedeutung zumessen, da auch in anderen Weingartner Handschriften gelegentlich eine Vergeßlichkeit des Initialausführenden bemerkt werden kann (z. B. Stuttgart HB I 240, sämtliche Reimoffizien haben keine Initialen).

Dieser Introitustropus zu *Sacerdotes tui* wird unserem Introitustropen-Schema b) (s. o.) zuzuordnen sein. Die Einleitung greift (2. und 3. Wort) textlich auf einen anderen bekannten Introitusanfang zurück, die Melismatik ist reich und übertrifft noch diejenige der Weihnachts-Introductio *Hodie cantandus est*[1]. Die Eigentümlichkeit der Aufzeichnung besteht in der fortlaufenden Weiterführung der Texte. So trennt der eigentliche Tropus *(Q)em gemas* nicht vom Introitusbeginn *Sacerdotes tui*, so daß auf den ersten Blick der Eindruck entstehen könnte, es herrsche hier dieselbe Art der Notierung wie bei den Alleluja- und Offertoriumsvers-Tropierungen[2]. Im ganzen Verlauf des Stückes wird nur ein einziges Mal eine gleichgeartete melodische Wendung in Introitus und Tropus sichtbar: *Propter David* und das vorausgehende *In te* notieren Pes (Podatus), Virga jacens (bzw. Epiphonus) und Flexa. Die Melodik des Tropus hat auch hier keine Angleichung oder Übernahme aus dem Introitus selbst erfahren; Text und Melodie sind also (in Weingarten) neu geschaffen worden.

Überblicken wir das Vorkommen des Textes *Sacerdotes tui* in dem etwa gleichzeitig entstandenen Graduale Stuttgart HB I Asc. 236, so notieren wir diesen Introitus für Silvester, Urbanus und Martinus. Da Silvester und Urban in dem viel umfangreicheren RT nicht vertreten sind, so kann nur Martinus als Patron des Klosters für eine Verwendung herangezogen werden. Allerdings wird sich sofort die Frage erheben, wieso das Fest selbst mit zwei Introitus-Tropierungen ausgestattet wurde. Sie dürfte nicht eindeutig zu beantworten sein. Warum erfuhr das Kirchweihfest noch einen (späteren) Nachtrag *(Laudibus insomnes)*? Wurde damit der ursprüngliche Text *Sanctus evigilans* abgelöst? Hier besteht noch zu wenig Klarheit, um sichere Feststellungen zu treffen. Auffallend sind diese Doppeltropierungen, aber wir wagen (noch) nicht, ihre Alternation zu erklären.

Entscheidend aber für das Auseinanderklaffen der beiden Tropierungen wird die Abschnittsgliederung des Introitus: a) *Hodie beati Martini: Sacerdotes – Induant – Iusticiam – Propter*, b) *Ecce sacerdotes dei: Sacerdotes – Et sancti – Propter*. a) zeigt keine gute Abschnittsgliederung: das Einfügen eines Tropus in die beiden aufeinanderfolgenden Worte *Induant justitiam* gibt dem ganzen Introitustext in seiner Teilung das in Silben gezählte Mißverhältnis 9:3:12:19, während bei b) bessere Proportionen gewahrt bleiben: 16:8:19[3]. Freilich wird man zu berücksichtigen haben, daß der Text sich in die Introitusantiphon „einzu-

[1] Vgl. eine Wiedergabe der Melodie aus einer Erfurter Handschrift (Karlsruhe Pm 16) bei PW III, 511–512. Entgegen der Provenienzangabe bei A. Geering, *Die Organa u. mehrstimmigen Conductus in den Handschriften des deutschen Sprachgebietes vom 13. bis 16. Jh.*, Bern 1952, S. 13 und demgemäß auch S. 2, dürfte diese Handschrift, wie G. Birkner, a. a. O., S. 15, überzeugend dargelegt hat, dem Kloster der regulierten Augustiner-Chorfrauen „Zum Neuen Werk" (ad Novum Opus) in Erfurt zuzuschreiben sein.

[2] AH 49, S. 211 ff., und ebda. S. 281 ff.

[3] Aus solchen Untersuchungen ließe sich ein Beitrag zur Formbehandlung des Introitus im Mittelalter gewinnen.

nisten" hatte, aber zweifellos war mit b) eine bessere Lösung gefunden worden, wie die Angleichung der Silbenzahl von Tropustext und Antiphon deutlich zeigt.

Die Rangabstufung dieser Feste für Weingarten ergibt sich nun durch die reichere bzw. weniger reiche Tropierungstechnik. Sie lautet: Ostern wird als höchstes Fest gefeiert, es folgen Weihnachten und das Patrozinium (Martinus). Zum nächsten Festrang, dem Christi Himmelfahrt, Pfingsten und Dedicatio Ecclesiae angehören, führt eine Zwischenstufe über Epiphanias. Von allen Hochfesten sind die Marienfeste mit dem niedrigsten Grad bedacht worden, auch ragt hier allein die Assumptio BMV (Mariä Himmelfahrt) hervor.

Mit Absicht wurde das Problem der Alleluja-Ausführungen unseres Tropars hier nicht angeschnitten. Denn darüber wurde eine Zusammenfassung bereits versucht[1], und es soll der ganze Fragenkomplex, der eine in sich geschlossene Spezialstudie verlangt, einer späteren Abhandlung vorbehalten bleiben[2].

Will man eine zusammenfassende Charakterisierung der Handschrift geben, dann wird sie folgendermaßen lauten müssen: das Weingartner Tropar dient der Ausweitung des Gottesdienstes an hohen Festtagen. Vorbild war dabei die Praxis der Tropenpflege auf der Reichenau; vielleicht wurden noch andere Handschriften (Rheinau?) herangezogen. Daß „alte" Vorlagen benützt wurden, verrät die auffällige Benachteiligung der Ordinariumstropen. Weingarten steht zeitlich schon an einer Grenzlinie der Tropenpflege, will man an der Feststellung O. Ursprungs: „Im Proprium missae erlöschen die Tropen im 12. und 13. Jahrhundert"[3] festhalten. Wenn dies für Weingarten auch zuträfe, so wird es klar, daß diese spätere „Museums"-Handschrift einen Weg abseits der sonstigen Schicksale ihrer Heimatbibliothek einschlagen konnte.

Vor einiger Zeit wurde von berufener Seite gefordert, daß vor allen anderen Zusammenfassungen die „Veröffentlichungen geschlossener charakteristischer Sequenziare und Tropare als geschichtlich gewachsener Ganzheiten" vorgenommen werden sollten[4]. Wenn auch dieser Wunsch sich zunächst auf die musikalische Seite beschränkte, so darf doch der entscheidende Anteil der Texte nicht übersehen werden. Jeder neue Zuwachs an neumierten Tropen sollte daher immer wieder Anlaß für die Choralforschung sein, diesem Gebiet bevorzugte Aufmerksamkeit zu schenken.

---

[1] Vgl. meine Dissertation (a.a.O.), 1. Abschnitt, S. 107–113.

[2] Die Studie ist in Vorbereitung für die Weingarten-Festschrift, die 1956 aus Anlaß der 900-Jahr-Feier erscheinen wird.

[3] *Die Katholische Kirchenmusik,* Potsdam 1931, S. 69.

[4] B. Stäblein, *Veröffentlichungen mittelalterlicher Musik,* Deutsche Musikkultur IX, 1944, S. 60.

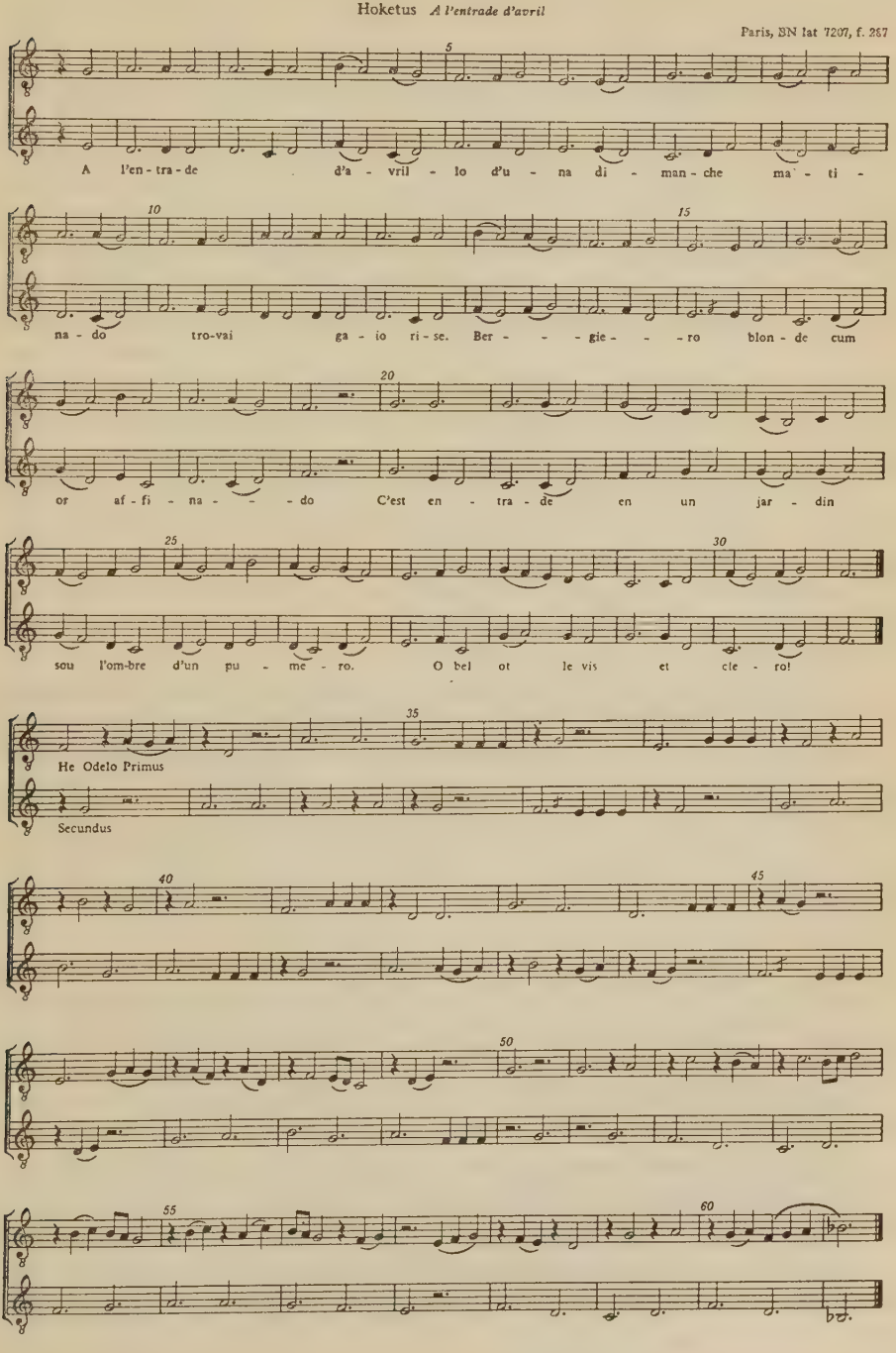
Der Hoketus *A l'entrade d'avril*

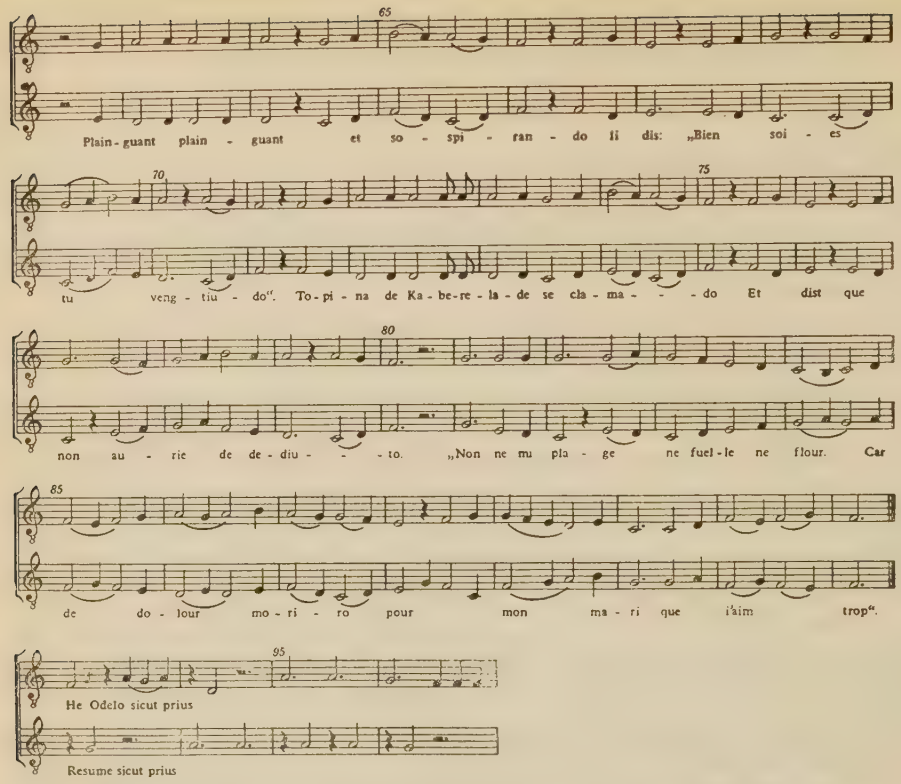
von

HEINRICH HUSMANN

Edm. de Coussemaker hat in seinen „Scriptores de musica medii aevi", Paris 1864 ff., im 2. Bd. auch das 6. und 7. Kapitel des *Speculum musicae* veröffentlicht. Dieses so gründliche wie vielseitige und umfassende Werk behandelt in seinem 7. Kapitel Fragen der modalen und mensuralen Musik, wobei sowohl echte Probleme der Kompositionslehre wie äußere technische Angelegenheiten der Notation zur Sprache kommen. Bei der Diskussion geht der Verfasser wie gewöhnlich äußerst systematisch vor: Kap. 20 des 7. Buches behandelt die Notenformen definitorisch, Kap. 21 die elementaren Notenformen der älteren Musik, Kap. 22 deren plizierte und kaudierte Noten; mit Kap. 23 beginnt die eingehende Erörterung und Kritisierung der zeitgenössischen Notierungspraxis. Über Duplex longa, Longa und Brevis kommt der Verfasser zu den Semibreven, „auf deren Lehre die Modernen kein geringes Studium verwenden" (S. 415). So widmet er ihnen folgerichtig gleich eine ganze Reihe von Kapiteln, – es sind die Kap. 33–35, denen Kap. 32 als „parvus prologus" eigens vorausgeschickt wird. Freilich steht er im anderen Lager. Er verteidigt die ältere Notenschrift, die mit Longen und Breven operiert. Demgegenüber notiert seine Zeit vorzugsweise in Semibreven. Liegt nun Dreiteiligkeit der Brevis vor, so ergeben sich, wenn zwei Semibreven zwischen zwei Breven stehen, zwei verschiedene Möglichkeiten: einzeitige Semibrevis minor mit nachfolgender zweizeitiger Semibrevis maior oder umgekehrt. Im ersten Fall werden zwei normale Semibreven geschrieben und die Praxis weiß, daß dann die zweite Semibrevis die doppelte Dauer der ersten hat. Im zweiten Fall dagegen muß eine besondere Kennzeichnung angebracht werden und dazu wird in jener Zeit die zuerst stehende Semibrevis maior nach unten gestrichen, – während zur Notierung noch kürzerer Werte ja die Streichung nach oben in Gebrauch ist. Es ist diese Streichung der Semibrevis nun, insbesondere die nach unten, die dem Verfasser des *Speculum musicae* ein besonderer Dorn im Auge ist. All das, so sagt er, war in der älteren Notierungspraxis unnötig, und zum Beweis teilt er eine in der früheren Art aufgezeichnete Komposition mit (S. 417–419), eben den Hoketus *A l'entrade d'avril*. Coussemakers Edition weist etliche Fehler auf. So

teile ich den Satz hier nach nochmaliger Vergleichung mit der Handschrift, Paris Bibliothèque Nationale, fonds latin 7207, f. 287–288, mit.





Oberstimme: T. 11, letzte Halbe und T. 12 fehlen; T. 18 a fehlt; Unterstimme: T. 15 e fehlt; T. 62 g statt e; T. 88 fc fehlt. Im übrigen ist die Komposition an zahlreichen Stellen verderbt, wie sich aus dem Vergleich der beiden identischen Teile ergibt. Um dem Leser das originale Bild der Handschrift nicht zu trüben, habe ich hier von Emendationen abgesehen. Auch die Wiederholung des Hoketusteils *He Odelo* steht sicher nur versehentlich im 2. Modus und ist ebenfalls in 1. Modus zu transponieren. Die Textunterlegung ist vor allem im 1. Teil so unzuverlässig, daß eine einwandfreie Fixierung überhaupt unmöglich ist. Das Vergnügen am halbitalienisierten Französisch des Textes wollte ich dem Leser ebenfalls nicht vorenthalten (T. 78 *le* statt *de*).

Der 1. Teil, *A l'entrade,* so setzt der Verfasser auseinander, zeigt nun eine Bewegung, die man modern als Folge von Semibrevis minor und Semibrevis maior schreiben würde, während der 2. Teil, *Pleignant,* den umgekehrten Rhythmus besitzt. Die Schreibung in der notierten Art mache aber sowohl die nach unten kaudierten Semibreven wie die Verwendung von (sich sonst T. 48, 53, 54, 56 und 72 ergebenden) Minimen unnötig.

So interessant diese Stellungnahme ist, noch bemerkenswerter ist die Komposition selbst. Sie ist zunächst ein schönes Beispiel für die Lehre von der Transposition der Modi. Gewiß sind genügend Beispiele bekannt, in denen 1. und 2. Modus in der Überlieferung eines Stückes wechseln. Hier ist der Moduswechsel aber weder eine Trübung der Tradierung der Komposition noch

eine absichtliche Umrhythmisierung eines ganzen Satzes, sondern das Bauprinzip des Stückes selbst: der 2. Teil ist die Transponierung des 1. Teils. Das läßt sich in Verbindung bringen mit der Behandlung der Tenores in der Musik des 13. und 14. Jahrhunderts. Diese werden im Verlauf des Stückes mehrmals wiederholt, wobei der Rhythmus wechseln kann. Aber dann wird nur das rhythmische Schema geändert, der Modus selbst bleibt erhalten. So ist der Moduswechsel ganzer identischer Teile innerhalb einer Komposition eine Besonderheit.

Auch die Faktur des Satzes ist bemerkenswert. Der reine Konduktusstil mit z. T. sehr primitiver Harmonik erinnert an weltliche mehrstimmige Sätze etwa gegen Ende des 13. Jahrhunderts. Es ist dies der Gebrauchsstil um 1300, und der kunstvolle Stil der Chansons des 14. Jahrhunderts zeigt deutlich seine Herkunft weniger aus diesem Genre als vielmehr aus der Faktur der Motette. Im Gegensatz dazu steht dann der hoquetierende Abschnitt, der teilweise geradezu isorhythmische Perioden benutzt (T. 32–40 = T. 41–49).

All dies würde aber kaum eine gesonderte Behandlung des Stückes rechtfertigen. Für die momentane Problemstellung der Musikwissenschaft ist die Komposition vielmehr durch ihre rhythmischen Eigenarten wichtig. Es ist eine mehrfach vertretene Meinung, daß das mittelalterliche Musikwerk stets mit vollem Takt beginnen muß, und die restlose Durchführung dieses Prinzips hat zu so manchen Gewaltsamkeiten geführt. Während ich S. 14/15 dieses Jahrgangs dieser Zeitschrift ein Beispiel eines einstimmigen weltlichen Liedes diskutiert habe, das einwandfrei seinen auftaktigen Beginn erkennen läßt, bietet unser Stück den Beleg (vgl. meine Andeutung a. a. O., S. 16), daß auch mehrstimmige Stücke im Konduktussatz auftaktig beginnen können. Da auch mehrstimmige Motetten ebenso verfahren können (vgl. meine eingehende Diskussion a. a. O., S. 17–20), schließt sich somit der Ring, und man erkennt, daß in mensuraler Zeit alle Kompositionsgattungen vom Auftakt Gebrauch machen konnten.

Im vorliegenden Stück ist der auftaktige Beginn zweifelsfrei angezeigt: Dem auftaktigen Beginn beider Teile gehen Pausen voraus, die den Auftakt mit der betreffenden Pause zu einer dreizeitigen Perfektion zusammenfassen, so daß sich die Alterationsregeln auf ihn anwenden lassen. Insbesondere wird die auftaktige Brevis des 1. Teils alteriert, da ihr eine Brevispause vorausgeht, und am Anfang des 2. Teils die der einzeitigen Brevis des Auftakts voranstehende längere zweizeitige Pause durch normale Mittel bezeichnet, – hierbei handelt es sich ja gerade um die primären Anliegen des Verfassers des Traktates. So ist die Eingliederung des Auftaktes in den rhythmischen Verlauf des Stükkes vollkommen klargestellt. Wenn freilich auch dieses Beispiel nur für die mensurale Zeit gilt – die unrechtmäßige Übertragung mensuraler Rhythmik auf die modale Zeit (und ebenso die modaler Rhythmik auf die vormodale Zeit) kann man nicht energisch genug immer wieder verurteilen –, so zeigt der Hoketus *A l'entrade d'avril* doch mit aller Deutlichkeit, daß es im Mittelalter überhaupt jedenfalls den Auftakt gegeben hat.

Akustische Untersuchungen an der Andreas Silbermann-Orgel von Ebersmünster

von

WERNER LOTTERMOSER

Nachdem frühere Untersuchungen[1] gezeigt haben, daß es möglich ist, die klanglichen Eigenschaften von Orgeln unterschiedlicher Typen durch akustische Meßergebnisse zu erfassen, wächst das Interesse an Mitteilungen solcher Art über unsere wertvollen europäischen Orgeln. Immer mehr bricht sich auch in der Praxis die Anschauung Bahn, daß man auf solche Weise viel tiefer in das Wesen der Orgelklänge überhaupt eindringt, als es auf die bisher übliche, rein gehörsmäßige, subjektive Art möglich war.

Es ist dabei besonders erfreulich, daß wir durch solche Messungen das Können der Erbauer in einer wesentlich eingehenderen Art würdigen lernen und Meisterleistungen wirklich als solche erkennen. Außerdem werden dadurch dem dafür aufgeschlossenen modernen Orgelbauer Hilfsstellungen in jeder Beziehung geboten, die ihm von großem unmittelbaren Nutzen sein dürften.

Von besonders großer Wichtigkeit, ja Notwendigkeit ist es, das Klangbild von Denkmalsorgeln akustisch zu fixieren, um damit die Gewähr zu haben, daß bei Restaurationen der klangliche Bestand künftigen Generationen unverfälscht erhalten bleibt. Die Andreas Silbermann-Orgel von Ebersmünster stellt im Rahmen solcher Untersuchungen ein besonders bemerkenswertes Objekt dar, weil sie infolge weniger, aber sachgemäßer Überholungen in originalem Zustand erhalten geblieben ist und uns damit ein getreues Abbild des barocken, vorwiegend französisch beeinflußten Klangideals liefert. Sie dürfte eine der Orgeln sein, die einst A. Schweitzer[2] veranlaßten, an der Güte der starken Orgel der Jahrhundertwende zu zweifeln und als Vorkämpfer für eine moderne, klangschöne Orgel zu wirken. Der bekannte Orgelforscher W. Ellerhorst O. S. B. sagte von Orgeln dieses Typs[3], daß „ihnen ein würdevoller, selbst weicher Ernst zu eigen sei, und daß sie einen zum Kornettklang hin-

[1] W. Lottermoser, Acustica, Beih. 1953, S. 129.
[2] *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst,* Leipzig 1906 und 1927.
[3] *Handbuch der Orgelkunde,* Einsiedeln 1936.

neigenden Charakter besäßen", womit er eine so treffende Würdigung ihrer Wirkung gab, daß sie dem Folgenden vorangestellt sei.

Kurze Beschreibung.

Die historischen Umstände des Orgelbaus in der Abteikirche in Ebersmünster zu schildern, erübrigt sich an dieser Stelle, weil wir ausführliche Angaben darüber J. Wörsching verdanken[1]. Außerdem sei besonders auf das aufschlußreiche Kapitel über A. Silbermann in dem bekannten Buch von E. Flade hingewiesen[2]. Darnach hat A. Silbermann sein Werk in den Jahren 1730 bis 1732 als Hauptorgel auf der Westempore aufgestellt, nachdem er bereits seit 1728 daran gearbeitet hatte.

Die Disposition der Register ist folgende:

Hauptwerk (HW) C–c^3	Rückpositiv (RP) C–c^3
Mittleres Klavier	Unteres Klavier
Bourdon 16′	Bourdon 8′
Bourdon 8′	Prestant 4′
Montre 8′	Nasard $2^2/_3$′
Prestant 4′	Doublette 2′
Nasard $2^2/_3$′	Tierce $1^3/_5$′
Doublette 2′	Fourniture 3fach
Tierce $1^3/_5$′	Cromorne 8′
Cornet 5fach	
Fourniture 3fach	
Cymballe 3fach	Echowerk (EW) c^1–c^3
Trompette 8′	Oberes Klavier (Récit)
Clairon 4′	Bourdon 8′
Voix humaine 8′	Prestant 4′
	Cornet 3fach
Pedal (P) C–c^1	Trompette 8′
Subbasse 16′	
Flutte 8′	
Bombarde 16′	
Trompette 8′	
Clairon 4′	

Die Schleifladen des Werkes sind, wie üblich, im HW und P geteilt in je eine linke C- und eine rechte Cis-Lade (vom Altar aus gesehen). Die Laden des HW stehen im 1. Stockwerk hinter dem Prospekt, die des Pedals in Emporenhöhe am weitesten hinten. Nur ein schmaler Gang trennt die Hinterwand des Gehäuses von der Kirchenwand und den Fenstern. Die langen Baßpfeifen ragen durch Aussparungen in der Decke des Gehäuses hindurch. Außerdem sind nach oben Öffnungen vorgesehen, welche den Austritt des Schalles

[1] *Die Orgelbauerfamilie Silbermann in Straßburg*, Mainz 1941.

[2] *Gottfr. Silbermann*, [2] Leipzig 1953; s. a. U. Dähnert, *Die Orgeln G. Silbermanns*, Leipzig 1953.

kürzerer Pedalpfeifen gestatten. Unmittelbar über dem Spielschrank ist im Inneren des Werkes die Lade des EW untergebracht, dessen Klänge, durch die Wände des Gehäuses gedämmt, nur leise im Raum vernehmbar sind. Das RP ist wie das EW mit einer ungeteilten Lade versehen.

Die Traktur ist rein mechanisch und zeichnet sich, besonders im RP und EW, durch eine leichte Spielbarkeit aus. Leicht gehen auch die Registerzüge trotz der großen Massen der bewegten Wellen und Schleifen.

Der Winddruck wurde zu 73 mm WS an der Lade gemessen. Wenn vielstimmige Akkorde gespielt wurden, sank er auf 70 mm WS ab. Früher war der Druckabfall, ähnlich wie bei anderen Barockorgeln, größer, doch wurde nach Einbau eines großen Ausgleichsbalgs durch die Firma Roethinger 1929 dieser Nachteil behoben.

Beim Betrachten des Orgelinneren fällt die Übersichtlichkeit der Anlage auf. Man erhält den Eindruck, daß Silbermann mit großer Genauigkeit nach einem vielfach erprobten System gearbeitet hat. Diese Sicherheit in der Wahl notwendiger Mittel ließ ihn, wie auch vorliegende Untersuchung zeigen wird, mit verhältnismäßig geringem Aufwand eine eindeutige Höchstleistung erreichen.

Die akustischen Eigenschaften des Raumes.

Am Grund- und Aufriß der Ebersmünster Kirche erkennt der Eingeweihte bereits den Erbauer Peter Thumb, den Meister der Vorarlberger Schule, von dem eine Reihe süddeutscher Kirchen stammt. Raumgröße, -gliederung und -ausstattung sind hier derart ähnlich wie bei jenen Kirchen, daß es nicht überraschte, als sich auch in den akustischen Eigenschaften der Räume Übereinstimmungen zeigten[1]. Typisch ist bereits die Frequenzabhängigkeit der Nachhallzeit (Tabelle 1), die bekanntlich als diejenige Zeit in sec definiert ist,

Tabelle 1

Nachhallzeiten bei verschiedenen Frequenzen in der Kirche zu Ebersmünster:

Frequenz (Hz)	Nachhallzeit (sec)
50	2,6
100	2,8
200	4,2
400	4,2
800	4,2
1 000	4,1
2 000	3,1
4 000	2,0

in welcher der Schalldruck beim Verklingen auf $^1/_{1000}$ seines Anfangswertes abgesunken ist.

So zeigt sich, daß die Nachhallzeit bei tiefen und hohen Frequenzen kürzer ist als bei den mittleren, was daher kommt, daß viele Holzeinbauten mit

[1] W. Lottermoser, Acustica 1952, S. 109.

schwingungsfähigen Platten vorhanden sind (Bilder, Gestühl usw.), welche die tieferen Töne absorbieren. Die Absorption höherer Frequenzen läßt sich durch die Anwesenheit poröser Schallschlucker, durch die starke Zerstreuung an vielen Flächen verschiedener Größe und Neigung sowie durch die größere Dämpfung kurzer Schallwellen in Luft erklären.

Das gezeigte Verhalten des Nachhalls beeinflußt in meßbarer Weise den Orgelklang. Alle Teiltöne nämlich, bei welchen der Nachhall kürzer ist, werden im Raum stärker geschwächt als die anderen. Mit wachsender Entfernung von der Orgel treten daher die tieferen und höheren Partialtöne gegenüber denen in mittleren Frequenzbereichen zurück, wodurch die Intensitätsverteilung der Spektren in Richtung des o- bis a-Formanten umgeformt wird. Dies wird weiter unten erläutert.

Sieht man sich den auf vorliegende Verhältnisse passenden Modellversuch von F. M. Oßwald an[1], so leuchtet ein, daß die charakteristischen Einschwingvorgänge der Silbermann-Orgel erst durch den Raum zur vollen Geltung gebracht werden. Durch Reflexionen an den der Orgel benachbarten Wänden, sowie durch Beugungswellen an Nischen und Säulen werden die Einschwingvorgänge in kurzzeitiger mehrmaliger Aufeinanderfolge unmittelbar nach der Primärwelle wiederholt und auf diese Weise dem Ohr besonders deutlich gemacht[2].

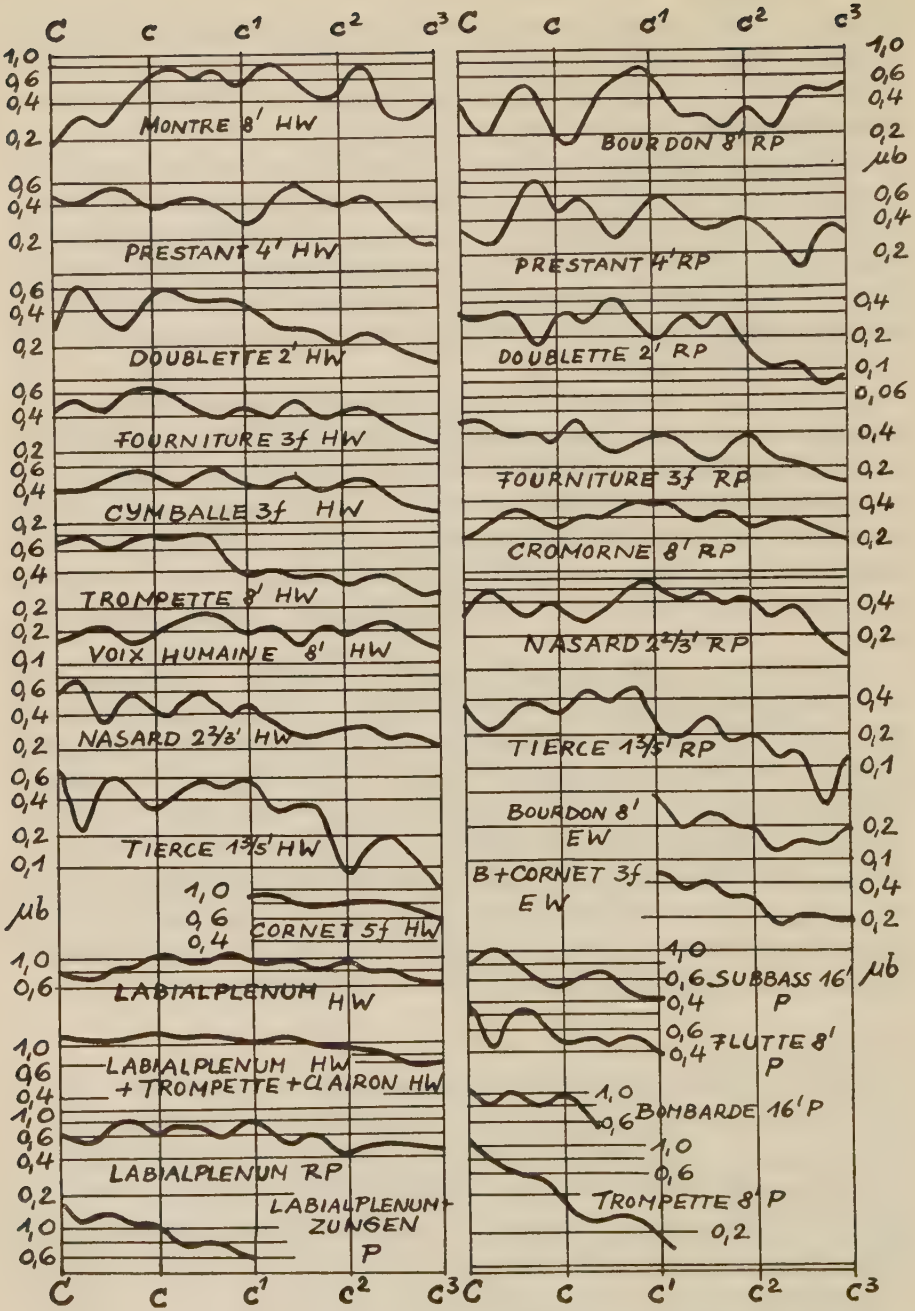
Auf die stärkere Diffusion der Schallwellen in barocken Räumen hat W. Furrer aufmerksam gemacht[3]. Durch die schon erwähnte Aufgliederung der Wände wird eine wirksame Vermischung der reflektierten Schallwellen erreicht, wie sie in Räumen mit ausgedehnten kahlen Flächen nicht zustande kommt. Der im Raum befindliche Hörer empfängt dadurch Schall aus verschiedenen Richtungen und hat somit das Gefühl der unmittelbaren Nähe der Klänge, wodurch die Eindringlichkeit des Orgelspiels (und des gesprochenen Wortes) wesentlich gesteigert wird. Man kennt in Musikerkreisen den Begriff der Tragfähigkeit von Klängen und wird sich selten bewußt, daß der Raum in starkem Maß zu dieser Erscheinung beiträgt, nicht nur das Instrument.

Meßergebnisse.

In den folgenden Abschnitten werden ausgewählte Diagramme wiedergegeben und diskutiert. Sie sollen einen Einblick in die akustischen Eigenschaften unserer Orgel vermitteln. Eine Wiedergabe des vollständigen Materials ist aus Platzgründen unmöglich. Insbesondere wird auf eine Darstellung der Einschwingvorgänge verzichtet, da das Wesentliche darüber bereits an anderer Stelle gebracht worden ist[4].

---

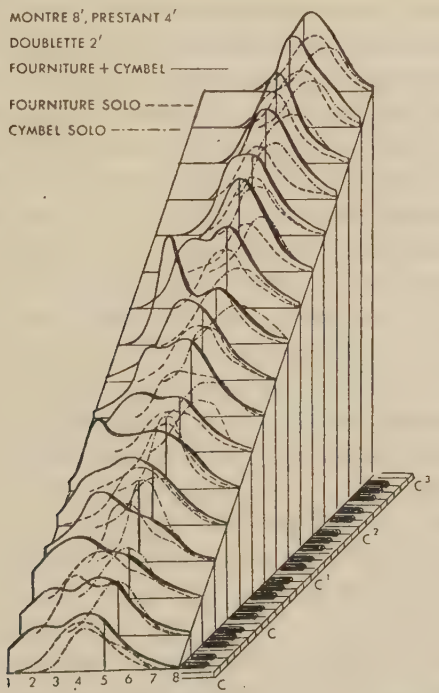
[1] L. Cremer, *Geometr. Raumakustik*, Stuttgart 1948.
[2] H. Haas, Acustica 1951, S. 49.
[3] Acustica 1952, S. 251.
[4] W. Lottermoser, AfMw. IX, 1952, S. 148 ff. u. X, 1953, S. 153 f.


C c c¹ c² c³
MONTRE 8' HW
PRESTANT 4' HW
DOUBLETTE 2' HW
FOURNITURE 3f HW
CYMBALLE 3f HW
TROMPETTE 8' HW
VOIX HUMAINE 8' HW
NASARD 2⅔' HW
TIERCE 1⅗' HW
CORNET 5f HW
LABIALPLENUM HW
LABIALPLENUM HW + TROMPETTE + CLAIRON HW
LABIALPLENUM RP
LABIALPLENUM + ZUNGEN P
BOURDON 8' RP
PRESTANT 4' RP
DOUBLETTE 2' RP
FOURNITURE 3f RP
CROMORNE 8' RP
NASARD 2⅔' RP
TIERCE 1⅗' RP
BOURDON 8' EW
B+CORNET 3f EW
SUBBASS 16' P
FLUTTE 8' P
BOMBARDE 16' P
TROMPETTE 8' P
µb

a) Schalldrucke der Register und ihrer wichtigen Kombinationen[1].

Zu den vielerlei Bestimmungsgrößen eines Klanges gehört seine Schallstärke. Deren Ermittlung ist besonders sinnvoll bei den Pfeifenreihen verschiedener Register, da sie dort feste Werte hat, die nur von den vom Orgelbauer gewählten Arbeitsbedingungen, natürlich auch von der Entfernung, dagegen nicht vom Spieler abhängen. Man mißt zweckmäßig die Schalldrucke (die Schallstärke ist proportional dem Quadrate des Schalldrucks) und ersetzt dadurch die subjektive Beurteilung in der Art von *piano, forte* usw. durch Zahlenangaben im μbar-Maßstab (1 μbar entspricht ungefähr: Unterhaltungssprache in 1 m Entfernung).

Zur Messung wurde ein Schalldruckmesser im Schiff dort, wo die meisten Zuhörer zu sitzen pflegen, in einem Abstand von etwa 25 m aufgestellt, daneben auch Kontrollmessungen in anderen Abständen durchgeführt. Durch die Methode, gleichzeitig drei benachbarte Tasten anzuschlagen[2], schaltet man leider die Einflüsse der stehenden Wellen nicht völlig aus, so daß ortsabhängige Maxima und Minima auftreten. Besonders auffallend sind diese naturgemäß bei obertonarmen Stimmen (Bourdon), weniger stark bei den gemischten Stimmen und Zungenregistern.



[1] W. Lottermoser, Zs. f. Naturf. 1948, S. 298.
[2] E. Thienhaus u. W. Willms, Musik u. Kirche 1933, S. 199.

In Abb. S. 304 sind einige Beispiele der auf eine Taste reduzierten Schalldrucke mehrerer Register wiedergegeben. Nach rechts ist die Tastenbezeichnung und nach oben in logarithmischem Maß der Schalldruck aufgetragen, wobei die vier in einer Oktave ermittelten Werte durch einen Kurvenzug miteinander verbunden wurden.

Die Diskussion der Ergebnisse erstreckt sich auf die Lage der durchschnittlichen Niveaus, auf die Größe der Maxima und Minima, auf die Neigung der Kurven und ihr gegenseitiges Stärkeverhältnis. So ist zunächst festzustellen, daß die Niveaus, verglichen mit denen vieler moderner Orgeln, niedrig, dagegen in den meisten Fällen ähnlich wie bei den oberschwäbischen Barockorgeln liegen. Dies hat seinen Grund in dem verhältnismäßig niedrigen Winddruck und den ähnlichen räumlichen Verhältnissen. So wird die 1 μbar-Grenze bei Einzelregistern meist nicht, nur wenig durch Subbaß 16′ überschritten. Der niedrigste Pegel von 0,05 μbar bei Tierce (RP) fällt schon fast mit dem in der Kirche herrschenden Störpegel zusammen. So ergibt sich zwischen dem größten, im Pedalplenum mit 1,6 μbar und der leisesten Grundstimme Bourdon 8′ des EW auftretenden Schalldruck von 0,12 μbar ein Verhältnis von 13,3. Das entspricht einer Gesamtdynamik von nur 22,5 dB. Eine Barockorgel dieser Art kennt also trotz des Vorhandenseins eines EW und starker Zungenstimmen keine großen Stärkeunterschiede. Der Reiz der Abwechslung wird vorwiegend durch Klangfarbenunterschiede hervorgerufen. Dieses Resultat ist einleuchtend, weil leise Grundstimmen mit engmensurierten Pfeifen sowie laute Register, die mit höheren Winddrucken angeblasen werden, fehlen.

Besonders aufschlußreich war der Befund, daß die Dynamik noch geringer wird, wenn man die Schalldrucke direkt an den Laden mißt. Die in etwa 1 m Abstand von den Pfeifen ermittelten Werte aller Register des HW liegen dann in dem noch kleineren Bereich zwischen 2 und 8 μb (4 : 1), was nur 12 dB entspricht. Die größere Dynamik im Raum kommt einmal durch die Unterschiede der Absorptionsverhältnisse wie auch durch verschiedene Abstrahlungsbedingungen zustande. Kleine Pfeifen, wie die der Aliquote und Mixturen, stehen hinter den größeren der anderen Register und hinter den Prospektpfeifen und können nur durch deren Zwischenräume abstrahlen. Die Schwächung ist bei ihnen daher besonders groß (s. Doublette 2′, Tierce $1^3/_5$′ usw.). Kurze Wellen werden abgeschattet, lange Wellen werden um die Hindernisse herumgebeugt. Die Benachteiligung hoher Frequenzen wäre wahrscheinlich noch größer, wenn sich nicht hinter den kleinen Pfeifen die Holzwände des Gehäuses befänden, welche den auftreffenden Schall kürzerer Wellenlängen reflektieren.

Es wurde gemessen, daß die Schalldrucke, wie vorauszusehen war, mit wachsender Entfernung von den Pfeifen abnehmen, und zwar bis zu einem ungefähren Abstand von 10 m. Dort sind die Schalldrucke nur noch etwa $^1/_{10}$ so groß wie in 1 m Abstand (20 dB-Schwächung). Sie bleiben von da aber

im ganzen Raum bis zum Altar nahezu gleich groß, weil die Reflexionen an den Wänden einen weiteren Intensitätsabfall verhindern. Bei hohen und tiefen Frequenzen nimmt der Schalldruck gemäß der gezeigten Frequenzabhängigkeit der Nachhallzeit stärker ab (etwa um 25 dB). Natürlich gelten diese Angaben nur für die stationären Klänge in der leeren oder schwachbesetzten Kirche. Man kann aber durch Überschlagsrechnungen ermitteln, wie sich die Schalldrucke bei vollbesetzter Kirche verhalten, wenn die Nachhallzeiten in diesem Zustand bekannt sind, und gewinnt durch solche Überlegungen, beispielsweise auch bei neuen Bauvorhaben, Grundlagen für eine richtige Planung und Dimensionierung der Orgel überhaupt.

So ist verständlich, daß Montre 8′ wegen seiner Stellung im Prospekt die größten Schalldrucke unter den Labialen liefert, besonders im Bereich c bis g′. Prestant 4′ ist in der großen Oktave stärker, in den anderen Lagen schwächer als Montre 8′, was teilweise in der engeren Mensur begründet ist. Das Niveau von Doublette 2′ ist den vorgenannten Stimmen günstig angepaßt, obwohl diese Stimme wesentlich weitere Mensuren hat. Die Mischung der drei Register zeichnet sich durch eine besonders schöne Ausgeglichenheit aus, denn in den unteren Lagen sind durch das Hervortreten der 4′-Lage zu dunkle, in den höheren Lagen durch Zurücktreten hoher Freqenzen zu helle Klangfarben vermieden.

Die Bourdons haben einen durchschnittlich niedrigeren Pegel. Infolge einer beträchtlichen Erweiterung mit wachsender Frequenz gegenüber der Normalmensur (NM) bleibt der Schalldruck in allen Lagen fast gleich groß. Alle anderen Stimmen zeigen eine nach hohen Frequenzen zu fallende Tendenz ihrer Schalldruckkurven, sogar die Aliquote Nasard und Tierce, die auch in der Höhe beträchtlich an Weite zunehmen. Verglichen mit den entsprechenden Registern anderer Barockorgeln sind sie stärker und bedürfen daher, vor allem in den unteren Lagen, um zu verschmelzen, der Deckung durch 4′- oder 2′-Register. Im RP sind die sonst gleich disponierten Aliquote enger mensuriert und daher leiser.

Die Niveaus der gemischten Stimmen liegen dagegen ähnlich wie bei den oberschwäbischen Orgeln. Auch Riepp und Holzhay sahen in ihren HW's eine Zimbel neben der Mixtur vor, wobei jene eigentlich als hochliegender Zusatz zur Bildung einer sechsfachen Mixtur angesehen werden kann. Ganz besonders charakteristisch sind die Kornette unserer Orgel. Das im Hauptwerk hat infolge seiner weiten Mensuren, Vielchörigkeit und bevorzugten Aufstellung die größten Schalldrucke unter den gemischten Stimmen. Deutlich unterscheidet es sich darin vom Kornett des EW, das nur den halben Schalldruck liefert.

Daß Trompetenregister in hohen Lagen abfallen, ist bereits bekannt. Die Schalldruckkurven geben dies deutlich wieder (besonders Trompette des P). Dagegen bleiben die Niveaus der kurzbecherigen Zungenpfeifen in allen Lagen fast gleich hoch (Voix humaine und Cromorne).

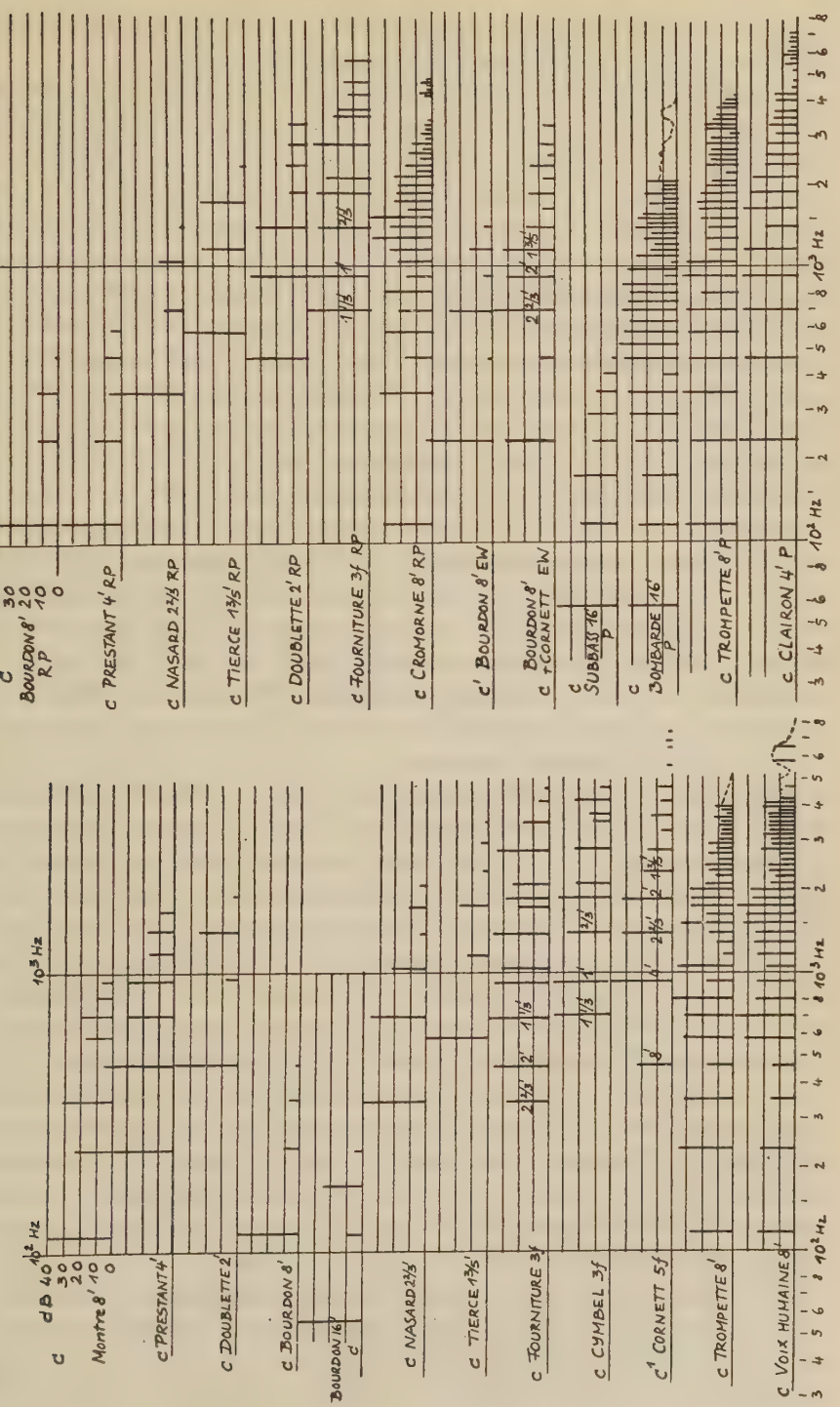
Von großer Bedeutung sind die Schalldrucke der Plena. Auch bei diesen übersteigen die ermittelten Werte kaum wesentlich die 1 μbar-Grenze. Führt man eine effektive Addition der zum Plenum gehörenden Registerniveaus einzeln durch, so erhält man wesentlich größere Werte, ein Zeichen dafür, daß beim Zusammenklang vieler Register der Winddruck in der Tonkanzelle fällt und die Schallstärke der einzelnen Pfeife geringer ist, als wenn sie allein tönt. Die Tonkanzelle verursacht demnach eine selbsttätige Lautstärkebegrenzung. Sie ist besonders wirksam in den tiefen und mittleren Lagen, dagegen weniger stark in den hohen Lagen, was sich aus dem geringeren Luftbedarf der kleinen Pfeifen erklären dürfte. So kommt es, daß die Plenaniveaus keinen merklichen Abfall nach hohen Frequenzen, zum Unterschied gegen die Einzelregister, zeigen. Bemerkenswert ist auch die geringe Niveauerhöhung beim Zuzug der Zungen im HW. Naturgemäß ist er am deutlichsten in der großen Oktave, dagegen kaum erkennbar in der zweigestrichenen Oktave. Die auffallende Wirkung des Zuzugs der Trompetenregister im Plenum erklärt sich vielmehr daraus, daß dadurch eine Fülle neuer Partialtöne (s. Spektren, weiter unten) in die Spektren der Labialplena eingeführt werden, denn bei letzteren sind vor allem die Partialtöne der Oktav- und Quintlagen vorherrschend, während die Zwischenlagen fehlen. Sie werden erst bei Zuzug der Trompeten und ähnlichen Stimmen aufgefüllt, wodurch der Klangcharakter außerordentlich deutlich verändert wird.

b) Klangspektren.

Wenn wir uns über die Klangfarben unserer Orgel unterrichten wollen, müssen wir die Klangspektren zu Rate ziehen. Unter solchen versteht man bekanntlich Darstellungen, bei welchen die Amplituden bzw. Schalldrucke der Teiltöne in Abhängigkeit von ihrer Tonhöhe = Frequenzlage aufgezeichnet sind. So werden an der Abszisse die Frequenzen abgetragen, auf der Ordinate die Schalldrucke. Ein reiner Ton von 440 Hz erscheint also an der Stelle 440 Hz als vertikale Strecke, deren Länge angibt, wie laut der Ton ist. In Abb. S. 309 finden wir eine Auswahl der Meßergebnisse, die aus Magnetophonaufnahmen gewonnen wurden. Das Mikrophon befand sich zur Vermeidung des Einflusses stehender Wellen in etwa 1 m Abstand von den Labien, wobei der Klang jeweils 5 sec lang ausgehalten wurde. Aus den so bespielten Tonbändern wurden etwa 1 m (entspricht 1,33 sec) lange Stücke mit dem stationären Schallvorgang herausgeschnitten und zu Ringen geklebt, die zur Analyse nach dem Suchtonverfahren[1] etwa 40 sec lang abliefen.

In der Abb. S. 309 wurde der Schalldruck des jeweilig größten Partialtons = 100 gesetzt, was in logarithmischem Maß 40 dB entspricht (dB-Maßstab = $20 \cdot \lg p/p_0$, wobei p_0 in diesem Fall gleich 1 gesetzt wird). Partialtöne mit

[1] Siehe u. a. K. Tamm u. I. Pritsching, Acustica, Beih. 1951, S. 43.


dB
c BOURDON 8' RP
c PRESTANT 4' RP
c NASARD 2⅔ RP
c TIERCE 1⅗' RP
c DOUBLETTE 2' RP
c FOURNITURE 3f RP
c CROMORNE 8' RP
c' BOURDON 8' EW
c BOURDON 8' EW
c CORNETT EW
c SUBBASS 16' P
c BOMBARDE 16' P
c TROMPETTE 8' P
c CLAIRON 4' P
c dB
Montre 8'
c' PRESTANT 4'
c DOUBLETTE 2'
c BOURDON 8'
BOURDON 16'
c NASARD 2⅔'
c TIERCE 1⅗'
c FOURNITURE 3f
c CYMBEL 3f
c' CORNETT 5f
c TROMPETTE 8'
c VOIX HUMAINE 8'
10³ Hz

halber Strecke haben demnach eine Amplitude von 20 dB, was bedeutet, daß ihr Schalldruck $^1/_{10}$ der größten Amplitude beträgt.

Bei der Diskussion der gewonnenen Ergebnisse erkennen wir unmittelbar deutbare Beziehungen zur Pfeifenbauart. Wir sehen: Offene Labialpfeifen geben alle Teiltöne niedriger Ordnungszahlen (Prinzipale, Aliquote, Subbaß [offen] und Flutte). Die Gedackten (Bourdon C–h) und Halbgedackte (Bourdon ab c′, bei 16′ ab c″) erzeugen vorzugsweise die Partialtöne ungerader Ordnungszahlen. Die physikalischen Gründe für dieses Verhalten sind bekannt[1]. Mit Ausnahme der tiefen Lagen des Bourdons mit dem Durchmesser 0,7 der Normalmensur (NM) haben alle Labiale verhältnismäßig weite Mensuren. Wir verstehen daher, daß in den meisten Spektren die Grundtöne am stärksten sind und die Obertöne zurücktreten[2]. Derartige Klänge wirken voll und rund. Ihre Kombinationen, vor allem die mit den Aliquoten, ergeben daher immer neue reizvolle Veränderungen der Klangfarbe, weil sich die Zusammensetzung der Spektren bei jedem Registerwechsel grundlegend ändert.

Darüber hinaus hat A. Silbermann wie sein Bruder Gottfried verstanden, in den Spektren vieler seiner Labialpfeifen Formanten hervorzurufen[3]. Solche erkennt man daran, daß eine oder mehrere Gruppen höherliegender und stärkerer Teiltöne auftreten (so z. B. bei Montre 8′ HW, c). Dies ist das typische Aussehen der Vokalklänge, weshalb solche Spektren den Beweis für den „singenden" Charakter solcher Klänge liefern. Wie auch aus einer neueren Arbeit[4] ersichtlich ist, kann man Formanten bei Labialpfeifen wahrscheinlich durch breitere Labiierungen erzeugen.

Besonders große Weiten haben die Aliquote: Tierce, Nasard und Doublette im HW in den hohen Lagen (von 1,05 bis 1,65 NM), während die Prinzipale nur wenig von der NM abweichen, indem sie in den hohen Lagen etwas weiter werden. Ähnliches gilt auch für die gleichnamigen Register des RP. Die Weitenentwicklung bei Tierce und Nasard geht in den hohen Lagen nur bis 1,4 NM, während Nasard in den unteren Lagen relativ eng ist (0,8 NM). Dies ist besonders auffallend im Spektrum des C. Durch diese und ähnlich differenzierte Behandlung erzielte Silbermann Klangfarbenunterschiede unter den gleichbenannten Registern des HW und RP und ihren Mischungen.

In den Spektren der gemischten Stimmen finden wir eine größere Zahl von Teiltönen, weil hier drei Pfeifen enger Mensur (ca. 0,8 NM) zugleich ertönen, deren jede außer dem Grundton eine Reihe von Obertönen erzeugt. Die Grundtöne liegen, wie die Fußzahlen der Register (Tabelle 2) angeben, in Quint-, Quart- und Oktavabständen, so z. B. beim c der Fourniture bei 2⅔′, 2′, 1⅓′, d. h. vom 8′ aus gerechnet, als 3., 4. und 6. Partialton.

[1] F. Trendelenburg, *Akustik*, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1950, S. 60.
[2] E. Meyer u. G. Buchmann, Berl. Ber. Akad. XXXII, 1931; Kühn, Diss. Berl. 1940.
[3] W. Lottermoser, Akust. Zs. 1940, S. 324.
[4] F. Ingerslev und W. Frobenius, Transact. Danish Acad. Techn. Sciences 1947, Nr. 1.

Tabelle 2
Zusammensetzung der gemischten Stimmen

Fourniture HW	Cymballe HW	Fourniture RP
C 2′, $1^1/_3$′, 1′	C 1′, $^2/_3$′, $^1/_2$′	C 1′, $^2/_3$′, $^1/_2$′
c $2^2/_3$′, 2′, $1^1/_3$′	c $1^1/_3$′, 1′, $^2/_3$′	c $1^1/_3$′, 1′, $^2/_3$′
c′ 4′, $2^2/_3$′, 2′	c′ 2′, $1^1/_3$′, 1′	c′ 2′, $1^1/_3$′, 1′
c″ 8′, 4′, $2^2/_3$′	c″ 4′, $2^2/_3$′, 2′	c″ 4′, $2^2/_3$′, 2′
Cornet HW	Cornet EW	
c′ 8′, 4′, $2^2/_3$′, 2′, $1^3/_5$′	c′ $2^2/_3$′, 2′, $1^3/_5$′	

Bemerkenswert ist die gleiche Chorbesetzung bei Cymballe des HW und Fourniture des RP. Klanglich wird bei beiden Stimmen ein Unterschied dadurch erreicht, daß die Pfeifen des RP enger mensuriert sind, infolgedessen obertonreichere Klänge liefern. Die Chöre dieser Register werden mit wachsender Grundtonhöhe des 8′ weiter (bis 1 NM), wodurch ähnlich wie bei den Aliquoten die Ausbildung sehr hoch liegender, Schärfe erzeugender Partialtöne vermieden wird. Zum Unterschied gegen andere Meister disponierte Silbermann die gemischten Stimmen, streng auf dem zugehörigen 8′ basierend, ohne in den hohen Lagen eine Verschiebung der Obertonbesetzung nach dem 16′ vorzunehmen.

Die Mensuren der Kornette sind besonders weit (0,83 bis 1,6 NM im HW und 1,2 bis 1,3 NM im EW). Ihre Spektren zeigen den durch den Grundton der $1^3/_5$′-Pfeifen erzeugten 5. Partialton (Terz), der in den anderen Spektren nicht mit derselben Stärke auftritt. Die Verschmelzung der Einzelpfeifen ist, weil die Stimmen nur ab c′ nach oben disponiert sind, sehr groß. Der Klang ist ganz besonders reizvoll und für solistische Wirkungen geeignet, wobei auch auf die Echowirkungen, die man bei abwechselndem Spiel mit den Kornetten des HW und EW erzielt, hingewiesen sei.

Wesentlich reichere Obertonbesetzungen finden wir verständlicherweise bei den Zungenpfeifen. Die Becher verstärken infolge ihrer Resonanzwirkung gewisse Gruppen von Teiltönen aus dem sehr obertönigen Klang der Zungen, so daß deutliche Formanten entstehen. So bemerken wir bei Trompete 8′ des HW den „a"- und den Näselformant, wodurch die charakteristische, wenn auch nasale Tongebung dieser Stimme verständlich ist. Auffallend ist die Ausbildung des Näselformanten bei Voix humaine, wodurch die Stimme, solistisch gebraucht, von manchen vielleicht als etwas zu nasal empfunden wird. Doch läßt das Register bei entsprechender Spielart cembaloähnliche Klangeffekte zu, wodurch die Möglichkeiten in sehr interessanter Weise bereichert werden. Auch bei Cromorne tritt gelegentlich der Näselformant auf, doch wird der Eindruck des Nasalen durch wesentlich größere Intensitäten der unteren Teiltöne gemildert. Die Stimme eignet sich wegen ihrer Oboen- oder Schalmeiähnlichkeit vorzüglich für solistisches Spiel.

Auch bei den großen Pedalzungenpfeifen treten Formanten auf, hier vorzugsweise in der Vokallage des „o" oder „a". Daneben sieht man wieder For-

manten im Näselgebiet, wodurch die an sich laut wirkenden Klänge, insbesondere in den hohen Lagen, gedeckt klingen; in den unteren bemerkt man dunkle, rasselnde Klänge, die sich aus der Frequenzlage und großen Zahl der beteiligten Obertöne erklären lassen.

c) Oktavsiebanalysen.

Auch von den Registermischungen wurden Suchtonanalysen angefertigt, die zeigen, wie sich die Partialtöne der Einzelstimmen im Zusammenklang zueinander ergänzen. Die Bilder werden aber verwickelter und benötigen eine längere Auswertezeit. Das Charakteristische der erzeugten Plenumklangfarben kann man durch Oktavsiebanalysen rascher, allerdings weniger genau erfassen, vor allem, wenn man eine perspektivische Darstellung wählt, in welcher die Meßergebnisse einer Registerkombination längs der ganzen Klaviatur enthalten sind. Es hat in diesen Fällen keinen Sinn, mit dem Mikrophon in die Nähe der Pfeifen zu gehen, denn diese stehen in verschiedenen Entfernungen, so daß kein richtiges Bild von den in der Kirche herrschenden Verhältnissen gewonnen werden könnte.

Man stellt daher das Mikrophon wie bei den Schalldruckmessungen in den Kirchenraum. Hinter den Vorverstärker wird ein Oktavsieb geschaltet, womit man den Schalldruck aller in eine Oktave fallenden Partialtöne bestimmt. Man erhält so die Intensitätsverteilung im Spektrum der Orgelklänge, wobei es wiederum zur Verringerung des Einflusses stehender Wellen zweckmäßig ist, jeweils drei benachbarte Klänge zugleich anzuschlagen. Die Grenzen der benutzten Filter sowie die Filtermitten sind in der Tabelle 3 enthalten.

Tabelle 3

Filtergrenzen der benutzten Oktavsiebe

Siebnummer	Grenzen (Hz)	Mitten (Hz)
1	50 . . . 100	71
2	100 . . . 200	141,5
3	200 . . . 400	283
4	400 . . . 800	566
5	800 . . . 1 600	1 132
6	1 600 . . . 3 200	2 265
7	3 200 . . . 6 400	4 530
8	6 400 . . . 12 800	9 060

In der Abb. S. 305, welche eine Probe aus der Reihe der ermittelten Diagramme ist, erkennen wir von unten links nach oben rechts die Klaviatur der Orgel mit den jeweils zugehörigen Kurvenzügen, wovon 4 pro Oktave vorhanden sind. Sie wurden schräg übereinander gemäß der Lage der zugehörigen drei Tasten aufgetragen. An den Abszissen sind von links nach rechts die Siebnummern bzw. Siebmitten aufgetragen und nach oben der jeweils gemessene Schalldruck. Die so gewonnenen Endpunkte sind durch einen Kurvenzug miteinander verbunden, der die Intensitätsverteilung angibt. Der besseren Über-

sichtlichkeit wegen wurde der 5. Bereich (Lage des *a*-Formanten) durch eine vertikale Linie markiert. An Hand der bereits bekannten Vokalkurven können wir die Klangfarben deuten. Liegt z. B. das Maximum im 4. Sieb, hat der Klang eine *o*-artige Färbung. Liegt es im 5. Sieb, hat er eine *a*-artige Färbung. Noch heller wird die Klangfarbe, wenn das Maximum im 6. Bereich (*e*-Ähnlichkeit) und 7. Bereich (*i*-Ähnlichkeit) liegt. Doch treten bei unserer Orgel solche Verteilungskurven nicht auf. Die Klangfarbe des HW-Plenums wandelt sich demnach nur vom „o" bis „a". Bei anderen Barockorgeln wurden ganz andere Verteilungskurven gemessen[1]. Sie haben aber die gemeinsame Eigenschaft, überhaupt höhere Maxima zu besitzen, die sich mit wachsender Grundtonhöhe mit auffallender Systematik verschieben. Es gibt Orgeln, bei welchen von der großen Oktave ab ein höheres Maximum im 6. Bereich und weiter oben im 7. Bereich liegt (wie im HW von Weingarten). Solche Orgeln klingen besonders hell. Bei anderen verschiebt sich das Maximum über die Klaviatur vom 3. bis zum 6. Bereich (wie im HW von Ottobeuren). Solche Orgeln klingen sehr abwechslungsreich und farbig. Auch ist das Verhältnis der tiefen zu den hohen Frequenzen mannigfachen Veränderungen unterworfen. Bei modernen Orgeln überwiegen meist die tieferen Teiltöne im Klang, dann klingt die Orgel zu dunkel. Wenn aber außerdem noch höhere Maxima auftreten (wie im HW von Rot a. d. Rot), so tritt eine wirksame Aufhellung auf. Bei unserer Silbermann-Orgel ist vorwiegend der 5. Bereich herausgearbeitet. Scharfe, spitze Klänge sind also nicht vorhanden, nicht einmal in den höheren Lagen, in welchen die unteren Teiltöne sehr kräftig sind. Dieser Befund ist für die Orgel ganz typisch und vermittelt ein eindrucksvolles Bild von der Leistungsfähigkeit der Methode. Zeichnet man in die Plenumkurven außerdem die Verteilungskurven der beteiligten gemischten Stimmen, die auf die gleiche Weise gewonnen wurden, dann wird deutlich, in welcher Art diese am Zustandekommen der höheren Maxima beteiligt sind. Man erkennt unmittelbar, wie durch die Repetition der Chöre eine im Verhältnis zur Grundtonprogression langsamer fortschreitende Verschiebung der Maxima erzielt ist, wird aber gleichzeitig inne, daß die Maxima der Cymballe allein in den unteren Lagen höher als die Plenumkurven sind. Dies ist ein Zeichen, daß die auf der gleichen Kanzelle tönenden tieferen Pfeifen den kleineren Cymballe-Pfeifen soviel Luft wegnehmen, daß sie im Zusammenklang leiser klingen als allein. In den höheren Lagen ist kein solcher Effekt zu erkennen.

Den Einfluß der Raumakustik auf die Klänge kann man quantitativ deutlich erfassen, wenn Oktavsiebanalysen der geschilderten Art in mehreren Entfernungen von der Orgel durchgeführt werden. Abgesehen davon, daß naturgemäß die Höhe der Niveaus mit wachsendem Abstand geringer wird, so tritt auch eine Verschiebung der Intensitätsverhältnisse in dem Sinne auf, daß in

[1] Siehe S. 300, Anm. 1.

Übereinstimmung mit der Frequenzabhängigkeit der Nachhallzeit tiefe und hohe Frequenzen um so mehr geschwächt werden, je weiter man sich von der Orgel entfernt. Der barocke Raum mit den geschilderten akustischen Eigenschaften wirkt also in derselben Richtung, wie der Orgelbauer der damaligen Zeit die Intensitätsverteilung seiner Plenumspektren einstellte. Bei Besetzung der Kirche mit vielen Menschen werden bekanntlich die höheren Frequenzen stärker absorbiert. Da bei unserer Orgel höhere Maxima über dem 5. Bereich fehlen, bleibt die „o"- bis „a"-Klangfarbe auch in solchem Zustand erhalten. Hellere Orgeln mit höherliegenden Maxima büßen bei starker Besetzung infolge der stärkeren Schwächung der Höhen leicht ihre glänzende Wirkung ein. Ihr Klang ist also anfälliger auf derartige Veränderungen der raumakustischen Verhältnisse.

Wenn auch die klanglichen Eigenschaften der Silbermann-Orgel nur auszugsweise dargestellt werden konnten, ist zu hoffen, daß es gelungen ist, im allgemeinen einen Eindruck von der Wirksamkeit der modernen Methoden zu vermitteln; im besonderen die Akustik dieses bedeutenden und eigenartigen Werkes analytisch zu behandeln und auf diese Weise dem modernen Orgelbauer weitere, neuartige Grundlagen zur Erzielung klanglicher Meisterleistungen zu liefern. Je weiter wir in die Akustik der Orgeln eindringen, um so größer wird unsere Hochachtung vor der Kunst der alten Meister, die uns noch nach 200 Jahren lehren können, wie man Musikinstrumente überzeitlicher Schönheit bauen kann[1].

---

[1] Mit besonderer Dankbarkeit gedenke ich des so früh verstorbenen Pfarrers J. Wörsching, der ein so tiefes Interesse an der akustischen Erforschung der Orgeln hatte. Er war es, der den französischen Orgelbauerverband mit seinem Präsidenten Lapresté veranlaßte, die Untersuchungen der A. Silbermann-Orgel durchführen zu lassen. Von allen Seiten wurde mir tatkräftige Hilfe zuteil. Das Wirtschaftsministerium des Landes Württemberg-Hohenzollern übernahm die Finanzierung. Die französischen Dienststellen der Administration de Culture in Tübingen gewährten mir ihre Unterstützung beim Transport der Apparate. Das Kultministerium von Württemberg-Hohenzollern ermöglichte durch eine laufende Forschungsbeihilfe die Auswertung des umfangreichen Materials. Das Landesgewerbeamt Tübingen vermittelte ERP-Mittel zur Beschaffung wertvoller Geräte und die Deutsche Forschungsgemeinschaft unterstützte die Arbeit durch leihweise Überlassung von Apparaten. Angesichts dieser fördernden Beweise des Vertrauens möchte ich den Genannten meinen herzlichsten Dank aussprechen.

Mit größter Güte hat uns Herr Pfarrer Elter in Ebersmünster aufgenommen. Herrn Orgelbaumeister Roethinger danke ich für seine Bemühungen um das Zustandekommen der Meßfahrt sowie für die Bereitstellung der Orgel in völlig überholtem Zustand.

Meinem lieben Freund, Herrn Dr. A. Pietzcker, bleibe ich immer Dank schuldig für seine unermüdliche Hilfe bei der Organisation des Unternehmens und den Messungen in der Kirche.

Der Nürnberger Paul Dulner als Dichter geistlicher und weltlicher Lieder Leonhard Lechners

von

UWE MARTIN

Die Frage nach dem Dichter einer Reihe hervorragend schöner geistlicher und weltlicher Texte aus Leonhard Lechners Sammlung „Newe Teutsche Lieder mit fünff und vier Stimmen . . .“ von 1582[1] ist in der Literatur mehrfach gestellt und erörtert worden[2], konnte bisher aber nicht beantwortet werden.

Betrachten wir zur Klärung des recht komplizierten Sachverhalts zunächst den Inhalt der Lechnerschen Sammlung. Sie enthält insgesamt 24 deutsche Lieder. Vier der Texte sind schon vor 1582 nachzuweisen, und zwar steht das Neujahrslied *Das alte Jar vergangen ist* (Nr. III) zuerst bei Clemens Stephani (Nürnberg 1568), das Hochzeitslied *Gott selber hat aus höchstem rath* . . . (Nr. VI) ist in Christoph Praetorius' „Frölichen und lieblichen Ehrnliedern . . .“ 1581 vertont, den 128. Psalm *Selig ist der gepreiset* . . . (Nr. IX) hat Ambrosius Lobwasser gereimt (1573), und das Lied *Man spricht was Gott zusammenfüg* . . . (Nr. XII) ist schon mit einem Tonsatz Ludwig Senfls in den Sammlungen von Ott (1534) und Forster IV (1556) vertreten.

Die übrigen 20 Liedtexte, 13 geistliche und 7 weltliche, sind vor 1582 nicht nachweisbar. Die Vermutung, sie seien ebenso wie die vier früher nachgewiesenen Texte aus verschiedenen Quellen zusammengetragen[3], muß angesichts des stilistischen Befundes fraglich erscheinen, da sie durchweg unverkennbar die Merkmale gleicher Herkunft tragen. Es handelt sich um folgende Lieder:

Nr.	I	*O reicher Gott baw du das Haus*
	II	*O Menschenkind merk eben*
	IV	*Nun schein du glantz der Herrlichkeit*
	V	*Ein jeder mensch bedenck eben*
	VII a)	*O Todt du bist ein bittre gallen*
	b)	*O Tod wie kannst du sein so gar vermessen*
	VIII a)	*Hilff uns du trewer Gott*
	b)	*Du trewer Got mach uns bekandt*

[1] Vgl. die Neuausgabe von E. F. Schmid, Kassel, Bärenreiter-Ausgabe 69.
[2] Zuletzt von K. Ameln, *L. Lechners Bekenntnis*, Musik und Kirche 1953, S. 21.
[3] Vgl. K. Ameln, a. a. O.

X a) *Ach Gott dir thu ich klagen*
b) *Noch eins bitt ich darneben*
XI a) *Bey Gott find man der gnaden vil*
b) *Darauff sind schon ein grosse zal*
XIII a) *Da ich mich nun bekeren wolt*
b) *Ach Paule was vermist du dich*
XIV *Wann ich gedenck der schönen zeit*
XV a) *Ellend bringt schwere pein*
b) *Dann wird mein ellend und mein pein*
XVI *Ich gieng einmal spazieren*
XVII a) *Die Music ist ein schöne kunst*
b) *Die Music gschrieben auff papier*
XVIII a) *Frew dich heut und alle zeit*
b) *Gott dir sey lob in ewigkeit*
XIX a) *Allein zu dir Herr Jesu Christ / der du allzeit . . .*
b) *Wann kommen wird mein letzte stund*
XX *Last uns loben den trewen Gott*
XXI *Christus ist für uns gestorben*
XXII a) *Was will ich mehr von jr*
b) *Jr lieb hat sie mir nun*
c) *Solche jr lieb und gunst*
XXIII *Wie war mir nur in jungen tagen*
XXIV *Ein jeder meint er sey der best*

Die stilistische Einheitlichkeit der Texte wird schon durch eine rein formale Untersuchung deutlich:

1. Allen Gedichten liegt das alternierende Betonungsprinzip, den meisten aber das jambische Metrum zugrunde. Verstöße dagegen (freie Taktfüllung) sind sehr selten (vgl. XVIIa, 5, 6 u. XIV, 4, 5).
2. Von 20 Nummern haben 10 nur eine Strophe; 9 dagegen sind zweistrophig und eine dreistrophig angelegt. Die 10 mehrstrophigen Texte sind aber, abgesehen von zwei Ausnahmen (XII u. XXII), alle ungleichstrophig gebaut. Die große Mehrzahl der Strophen ist über 10 Verse (höchstens 14) lang. Eine rationale Formgliederung der Strophen ist nur in seltenen Fällen erkennbar.
3. In nur 12 Strophen (von 31) ist ein festes Reimschema zu erkennen. In den übrigen 14 Strophen sind in verschiedenen Verhältnissen Reimpaare, verschlungene Reime und Reimhäufungen gemischt, wobei jedoch Reimpaare bei weitem am häufigsten vorkommen. In 5 Texten finden sich Waisenverse (XIb, 4, XIV, 10, XVI, 3, XIXb, 5, XX, 9, 10 und XXIV, 5).
4. In 24 Strophen wechselt die Silbenzahl der Verse vollkommen unregelmäßig, oft von Zeile zu Zeile. Mehrfach finden wir die elfsilbige italienische Langzeile (Nr. VIIa, b und XXII) und den in der deutschen Lieddichtung sehr seltenen Neunsilbler (Nr. VIIa, b, XIXb und XXIII).

Der offenbare Mangel an formaler Glätte, der das Gros dieser Texte von den vier übrigen nachweisbaren Stücken eindeutig unterscheidet, zeigt, daß mit einer Ausnahme (Nr. XXII) keiner der Texte im Hinblick auf eine strophenmäßige Vertonung gedichtet ist, daß vielmehr alle von vornherein für die

madrigalische Durchkomposition bestimmt sind. Alles aber, was hier Formlosigkeit zu sein scheint, kommt der Unmittelbarkeit und Kraft der Aussage zugute. Es dürfte schwer sein, nach Luther geistliche Dichtungen von so ursprünglich kraftvoller und ausdruckshafter Sprachgestaltung, von so realistischer Bildlichkeit zu finden, wie sie uns hier in den zwölf geistlichen Texten der Lechnerschen Sammlung entgegentreten. War es schon bei oberflächlicher Betrachtung einfach, die formale Zusammengehörigkeit dieser Dichtungen festzustellen, so ist auch ihre inhaltliche Kontinuität, die sich vor allem in häufiger Verwendung gleicher Motive (Rechtfertigung allein durch Gnade und Glauben) wie aus der ganzen Diktion zu erkennen gibt, nicht zu übersehen.

Befragen wir die Texte nach der Persönlichkeit des Dichters, so möchte man auf einen Künstler reifen Alters und gediegenen Charakters schließen. Zweifellos aber hat dieser Mann engste Fühlung mit der musikalischen Praxis gehabt. Daß er selbst musizierte und wohl einer sogenannten „musikalischen Gesellschaft" angehörte, könnte man dem Lied Nr. XVII *Die Music ist ein schöne kunst* . . . entnehmen. Dafür, daß dieser Dichter in Nürnberg zu suchen ist, spricht nicht allein die Verwendung bestimmter Dialektworte, sondern vor allem der Umstand, daß keines der in Frage kommenden Lieder früher und woanders als in Nürnberg komponiert wurde. Der einzige Text, der nachweislich überhaupt ein zweites Mal vertont wurde, *Nun schein du glantz der Herrlichkeit* (Nr. IV), diente wiederum einem Nürnberger, dem Organisten Johann Staden, 1628 zur Komposition.

Haben wir bisher kursorisch die formale und inhaltliche Zusammengehörigkeit der Texte wahrscheinlich gemacht, aus äußeren Gegebenheiten auf Nürnberg als den vermutlichen Ort ihrer Entstehung hingewiesen und versucht, aus dem Gehalt der Dichtung Rückschlüsse auf die Persönlichkeit des Dichters und seinen Lebenskreis zu ziehen, so bleibt endlich noch das wichtigste zu tun, aus anderen Zusammenhängen den Namen des bisher unbekannten Dichters zu ermitteln.

Der erste und wichtigste Hinweis auf den Dichter ist im Vorwort unserer Sammlung gegeben. Lechner hat sie dem berühmten Nürnberger Goldschmied und Mitglied des kleineren Rats der Stadt Nürnberg, Wenzel Jamnitzer, gewidmet. Er begründet seine Dedikation da folgendermaßen:

Nachdem ich offtmals inn erfarung kommen / daß E.E.W. große lieb und gunst zu allen löblichen Künsten / unnd Kunstverwanten tragen / fürnemlich aber ein sondere neigung zu der lieblichen Kunst Musica haben / . . . wie ich dann E.E.W. selber bey der Music mehr als einmal frölich gehört und gesehen. Neben dem haben mir etliche Erbare Personen / so E.E.W. wol verwandt / nit geringe ursach geben / E.E.W. mit meiner Composition auch etwas zu solcher frölichkeit zu fürdern. Demnach hab ich über dise teutsche Textlein / so von E.E.W. [Euer Ehrbarer Weiser] Kunstverwanten einem Herkommen / mein geringe Composition gemacht / . . ."

Wichtig in diesem Zusammenhang ist zunächst die Feststellung, Wenzel Jamnitzer trage zu allen löblichen Künsten und Kunstverwandten große Liebe

und Gunst. Unter „Kunstverwanten" sind hier im weiteren Sinn alle Künstler zu verstehen. Im folgenden ist unter „wol verwandt" ein kleinerer Kreis von Personen gemeint, die dem Wenzel Jamnitzer in nicht näher genannter Beziehung nahestehen und ihm zu Dank verbunden sind. Wenn aber zuletzt gesagt wird, daß „dise teutsche Textlein . . . von Euer Erbaren und Weisen Kunstverwanten einem Herkommen", so kann sich die Bezeichnung „Kunstverwandt" hier wohl nur auf die Ausübung der gleichen künstlerischen Betätigung beziehen[1]. Das bedeutet aber, daß der Dichter der Texte, wie Wenzel Jamnitzer, Goldschmied war. Um dieses erste Ergebnis als durchaus nicht ungewöhnlich hinzunehmen, brauchen wir uns nur an die meistersingerliche Tradition der rheinischen Goldschmiede und an den Nürnberger Meistergesang zu erinnern. Das Ergebnis wird noch einleuchtender angesichts der unverbildeten, naiv anmutenden Drastik der Sprache dieser Dichtungen; ein eingeschworener Humanistendichter jener Jahre würde schwerlich so gesprochen haben.

Sehen wir uns nun unter den Nürnberger Goldschmieden jener Jahre um und erinnern uns weiter an das, was man bei aller Vorsicht speziell dem Text des XVII. Liedes der Sammlung über den Dichter entnehmen kann, nämlich eine Vorliebe für musikalische Geselligkeit, so ist es naheliegend, wenn wir den Dichter zunächst unter den Mitgliedern des „Sodalicium musicum", des „Ehrbaren musikalischen Nürnberger Kränzchens" suchen[2]. Der einzige Goldschmied aber in dieser musikliebenden Versammlung von Patriziern und Bürgern, deren Komponist, Dirigent und musikalischer Berater Leonhard Lechner war, ist Paul Dulner[3]. Dulners Mitgliedschaft ergibt sich einwandfrei aus einem lateinischen Gratulations-Epigramm, das der hochberühmte Poeta laureatus und musikerfahrene Paul Schede Melissus[4], der sich seit 1581 bis 1584 dauernd in Nürnberg aufhielt und bereits vor seiner Italienreise (1578) enge Beziehungen zu Lechner und dem Nürnberger Musikkreis unterhielt, auf Paul Dulner dichtete. Dieses Epigramm verbürgt aber nicht allein die Mitgliedschaft Dulners, sondern, was für uns am wichtigsten ist, wir erfahren daraus zugleich, daß sich unser Meister tatsächlich dichterisch betätigt hat. Wir teilen darum das Gedicht vollständig nebst wörtlicher Übersetzung mit[5]:

---

[1] Vgl. zur Interpretation Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 12/1, S. 2121 ff.

[2] Auf das Nürnberger Sodalicium musicum und seine Mitglieder vor 1588 geht der Verf. in seiner Dissertation über Leonhard Lechners Lieder näher ein.

[3] Über P. Dulner vgl. J. Hampes Artikel in dem *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* von Thieme-Becker, Leipzig 1914; dort weitere Literaturangaben. Die Forschung nach sonstigen Kunstverwandten (auch im weiteren Sinn des Begriffes), die als Dichter in Frage kämen, ist ohne jedes Ergebnis geblieben.

[4] Vgl. O. Taubert, *Paul Schede (Melissus). Leben und Schriften*, Torgau 1864. Die zunächst naheliegende Vermutung, Schede sei selbst der Dichter der Texte, hat sich allein schon aus stilistischen Gründen als unhaltbar erwiesen.

[5] Vgl. *Melissi Schediasmata Poetica. Sec. edita multo auctiora* . . ., Paris 1586, S. 115 (a. a. O. zwei weitere Epigramme an P. Dulner).

Paulo Dulnerio, Civi Norimb.

Sertum, vel arcto colligata vinculo
Iam debuere serica
Mitti Coronae foederato Musicae,
Paulo meo Dulnerio,
Ut postulat lux haec. sed ipsa carmina
Serti atque vinculi loco
Ducit, Coronae foederatus Musicae,
Paulus meus Dulnerius.
Apollo faxit, aureum lucis jubar
Cursu reducens annuo,
Ut haec quotannis carmina ligent saepius
Paulum meum Dulnerium:
Ligent, et usquequaque servent memoriam
Pauli mei Dulnerj.
Hoc sempiternum est. Quid perennius tibi
Mi Pauli Dulneri precer?

An Paul Dulner, Bürger v. Nürnberg

Ein Kranz oder ein engverflochtenes Seidengewinde hätte schon längst meinem Paul Dulner, dem Verbündeten des Musikkreises, gesandt werden müssen, wie es dieser Tag nun fordert. Aber mein P. D., der Verb. des Musikkreises, bringt an Stelle eines Kranzes oder Gewindes selbst Gedichte hervor. Möge Apoll geben, wenn er den goldenen Glanz seines Lichtes im jährlichen Lauf wiederkehren läßt, daß diese Gedichte alle Jahre öfters meinen P. D. wie ein Kranz umschlingen und allezeit das Andenken an meinen P. D. bewahren. Das ist etwas Ewiges. Was soll ich für dich, mein P. D., Dauerhafteres erbitten?

Da dieses Epigramm den bisher einzigen authentischen Hinweis auf die Dichterschaft Paul Dulners enthält, versuchen wir im weiteren, Dulners Autorschaft an Lechners Texten biographisch, auf Grund seiner Beziehungen zu Wenzel Jamnitzer und Leonhard Lechner zu erweisen.

Über die Jugend Paul Dulners ist nichts bekannt. 1553 ließ er sich als Goldschmiedemeister in Nürnberg nieder und bekam das Jahr darauf das Bürgerrecht verliehen. 1563 amtierte er als Geschworener seines Handwerks in einer Funktion, die Wenzel Jamnitzer[1] bis 1547 ausgeübt hatte. Die folgenden Jahre findet man Dulner häufig als Gläubiger in den Nürnberger Akten erwähnt. Da Jamnitzer bereits seit 1556 dem größeren Rat und seit 1573 dem kleineren Rat der Stadt angehörte, werden die beiden Meister häufig von Amts wegen miteinander zu tun gehabt haben. Wenn Lechner in seinem Vorwort davon spricht, daß ihm „etliche erbare Personen, so mit E. E. W. [Jamnitzer] wol verwandt, nit geringe ursach" gegeben haben, den alten Jamnitzer mit seinen Kompositionen zu erfreuen, so können wir mit Bestimmtheit annehmen, daß Paul Dulner zu diesen „erbaren Personen" gehörte, denn Dulner hatte sicher guten Grund, dem damals 74jährigen Jamnitzer eine Freude zu machen, wurde er doch wohl nicht zuletzt auf dieses hochgeehrten Mannes Empfehlung 1584 in den größeren Rat gewählt. Als Jamnitzer am 15. Dezember 1585 gestorben war, berichtet der Ratserlaß vom 5. April 1586: „An herrn Wenzl Jamnitzers, goldschmids, und herrn Sebalden Steltzers, kürßner, beder seligen stat, sind zu handwerckern des kleineren raths erwilt: Paulus Tulner, goldschmid, und Mathes Hartmann, Kürßner, und ist sie zu der pflicht zu erfordern, beschieden

[1] Vgl. J. G. Doppelmayr, *Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern . . .*, Nürnberg 1730; *Allg. Lex. d. bildenden Künstler*, a.a.O.; M. Frankenburger, *Beiträge zur Gesch. Wenzel Jamnitzers*, Straßburg 1909.

worden." So folgte Dulner seinem Kunstverwandten Jamnitzer nach und nach in alle Ämter. Da Paul Dulner mindestens zwanzig Jahre jünger war als Jamnitzer, ist Rivalität zwischen den beiden ausgeschlossen; vielmehr wird das Verhältnis der beiden Männer von dem freundschaftlichen Wohlwollen des Älteren und dankbarer Ehrerbietung des Jüngeren bestimmt gewesen sein, eine Annahme, die gut in das überlieferte Charakterbild paßt, und die durch Lechners Vorwort bestätigt wird.

Haben wir damit Paul Dulners Verhältnis zu Jamnitzer angedeutet, so bleiben endlich noch Lechners Beziehungen zu Dulner zu klären. Zweifellos lernten sich beide Künstler auf den Zusammenkünften der Musikalischen Gesellschaft kennen. Beider gemeinsamer Freund war Paul Schede Melissus. Wichtiger aber ist die Tatsache, daß Lechner 1583, ein Jahr nach dem Lieddruck für Wenzel Jamnitzer, sein großes Motetten-Sammelwerk, die „Harmoniae miscellae", dem „Praestanti et Honesto viro, Domino Paulo Dulnero, Civi Noribergensi Affini, Fautori et amico suo optimo" widmete. Diese Widmung Lechners hat dadurch besondere Bedeutung, weil sie die erste ist, die nicht an eine „Obrigkeitsperson", sondern schlicht an seinen besten, und wie er in der Vorrede nochmals wiederholt, an seinen teuersten Affinis[1], Freund und Gönner gerichtet ist. Leider ist der Vorrede in bezug auf Dulner sonst nicht viel zu entnehmen. Lechner schreibt dort nur, er habe Dulner die Sammlung aus Dankbarkeit gewidmet und fährt dann fort: „Feci etiam hoc eo lubentius, quia de istis compositionibus recte judicare potes et soles, artem enim intelligis, propter quam me vera animi benevolentia amplecteris." An dem herzlichen Freundschaftsverhältnis zwischen Dulner und Lechner besteht somit kein Zweifel. Auch die Erwähnung von Dulners musikalischem Kunstverständnis ist im Hinblick auf unsere Texte wichtig.

Mit diesen Feststellungen aber sind wir am Ende unserer Beweiskette angelangt. Freilich fehlt darin ein letztes Glied, um den Ring schließen zu können. Es war jedoch nicht möglich, in den Nürnberger Bibliotheken und Archiven eine authentische Dichtung Dulners oder auch nur weitere Nachrichten über ihn zu finden. Das hier zusammengetragene Material dürfte aber genügen, um die Autorschaft des Nürnberger Goldschmieds Paul Dulner an den Texten zu Leonhard Lechners Liedsammlung von 1582 mindestens im höchsten Grade wahrscheinlich zu machen.

Diese Texte und damit auch ihr Dichter sind von besonderer literarhistorischer Bedeutung und zwar nicht allein darum, weil es sich hier um einige wirkliche Dichtungen und somit um einen echten Dichter handelt, von denen es im Deutschland des ausgehenden 16. Jahrhunderts nur wenige gegeben hat. Es ist noch nirgendwo auf den Umstand hingewiesen worden, daß wir in den meisten

[1] *Affinis* bedeutet hier wohl nichts anderes als die gebräuchliche Anrede „Gevatter". Ein Verwandschaftsverhältnis zwischen Dulner und Lechner läßt sich jedenfalls nicht nachweisen.

Texten dieser Sammlung zwar noch unausgeprägte, in mehreren Fällen aber eindeutig bewußt geschaffene freie, madrigalische deutsche Verse vor uns haben, die das italienische Vorbild nicht verleugnen. Die Ungleichstrophigkeit wie auch die madrigalische Freiheit der Verse beruhen hier nicht etwa auf formaler Schwäche und Unsicherheit des Dichters, was schon die korrekte Strophigkeit der Nr. XXII ausweist; sie erscheinen vielmehr allein im Hinblick auf eine madrigalische Komposition geschaffen. So ist zum Beispiel der Text von Nr. VII, das Kronstück der Sammlung, wirklich „mehr zu mahlen einer schlechten [schlichten] Rede ähnlicher / als einem Poemati . . .“[1]:

Nr. VII

O Todt du bist ein bittre gallen /
Du wilt mir gar keins wegs gefallen /
Wann ich dein denck /
Dein nam mich krenckt / 9 9 4 4 7 7 11 11
Ich kann nit frölich werden / a a b b c c d d
Allhie auff diser Erden /
Du plöckst dein zeen / sam wölstu mich gar fressen /
Du meinst villeicht / ich habe Christi vergessen.

O Tod / wie kanst du sein so gar vermessen /
Du meinst ich hab des grossen streits vergessen /
Du todten man / 11 11 4 4 9 9 4 4 7 7
Sag mir jetzt an / a a b b c c d d e e
Wie ist es dir damals ergangen /
Du meinst du hetst Christum gefangen /
Der dich im sieg /
Mit deinem krieg /
Hat gantz und gar verschlungen /
Dahin darffst nimmer kommen.

Daß diese Dichtung in allen wesentlichen Formmerkmalen mit den drei Hauptgrundsätzen der ersten deutschen Madrigal-Theorie von Caspar Ziegler aus dem Jahr 1653 übereinstimmt, ist sicher kein Zufall, da Ziegler seine Regeln für die deutsche Madrigaldichtung von den Werken der großen italienischen Madrigalisten des 16. Jahrhunderts abgeleitet hat[2]. Entsprechende italienische Dichtungen aber waren nachweislich auch zur Zeit Lechners und Dulners in Nürnberg nicht mehr unbekannt. Man hatte sich in Nürnberg seit 1576 die textlichen und musikalischen Formen der italienischen Villanelle und Canzone zu eigen gemacht[3]. Warum sollte man sich nicht auch mit der madrigalischen Textform, die sich besser als jede andere für den neuen madrigalischen Liedstil eignete, auseinandergesetzt haben? Paul Dulners Texte scheinen diese

---

[1] Vgl. Caspar Ziegler, *Von den Madrigalen / Einer schönen u. zur Musik bequemsten Art Verse / Wie sie nach der Italianer Manier in unserer Deutschen Sprache auszuarbeiten / Nebenst etlichen Exempeln,* Wittenberg 1653, 2. Aufl. 1685.

[2] Vgl. K. Vossler, *Das deutsche Madrigal,* Weimar 1898, S. 45.

[3] Vgl. R. Velten, *Das ältere dtsch. Gesellschaftslied unter dem Einfluß der italienischen Musik,* Heidelberg 1914.

Annahme zu bestätigen. Das bedeutete aber nichts anderes, als daß die freie deutsche Madrigaldichtung nicht erst um 1620 durch J. H. Schein ans Licht tritt[1], sondern bereits vierzig Jahre früher im Nürnberger Sodalicium Musicum durch Paul Dulner.

[1] Vgl. *Diletti Pastorali, HirtenLust von 5. Stimmen zusampt dem Basso Continouo, Auff Madrigal-manier componirt, Von Johann Hermano Schein,* Leipzig 1624.

Zur Frage der Vivaldi-Kataloge

von

WALTER KOLNEDER

In einer Besprechung mehrerer Vivaldiana hat R. Gerber die Frage der Katalogisierung Vivaldischer Werke kurz gestreift. Die seit Jahren im Konzertleben wie in der Musikwissenschaft und der Editionstätigkeit spürbare Vivaldi-Renaissance läßt einen zuverlässigen Vivaldi-Katalog mehr und mehr als eine dringende Notwendigkeit erscheinen.

Die Verhältnisse liegen bei diesem Meister außerordentlich kompliziert. Nur ein geringer Teil des Schaffens (etwa der fünfte Teil der Instrumentalmusik) ist zu Lebzeiten im Druck erschienen. Davon sind 13 Serien zu je 6 oder 12 Werken mit op. I – XIII bezeichnet. (Von einem im „Mercure de France", Dezember 1740, angekündigten op. XIV ist kein Druck erhalten. Die Vermutung, daß es sich dabei um die in Paris bei Le Clerc erschienenen 6 Cellosonaten handelt, liegt nahe.) Einige weitere Werke erschienen in verschiedenen Sammlungen, die zum größten Teil wohl Raubdrucke sind, zumal sich darunter auch Werke aus den Opusreihen finden. Für diese gedruckten Werke hat W. Altmann ein sehr gutes – allerdings nicht vollständiges – Verzeichnis angelegt. Die Ergänzungen sind bei M. Pincherle, Inv. thém., p. 23 ff., zu finden[1].

Von den ungedruckten Werken liegt der größte Teil in Turin (8 Bände Konzerte, 24–36 Werke je Band; 5 Bände geistlicher Werke, darunter ebenfalls mehrere Konzerte; 2 Bände Kantaten; 12 Bände Opern, darunter 19 vollständige Werke und 2 Bruchstücke).

---

[1] Literaturverzeichnis: W. Altmann, *Thematischer Katalog der gedruckten Werke A.Vs,* AfMw IV, 1922; O. E. Deutsch, *Music Publishers' Numbers,* London 1946; R. Gerber, Besprechung: *Vivaldi-Veröffentlichungen der Accademia musicale Chigiana in Siena,* Mf 1951, S. 382; R. H. S. Phillips, *Quarterly record-list* (MQ, Vol. XXXVII, S. 466); M. Pincherle, *A.V. et la musique instrumentale,* Paris 1948; derselbe, *Inventaire thématique,* Paris 1948; M. Rinaldi, *A.V.,* Milano 1943; derselbe, *Catalogo numerico tematico,* Roma 1945; O. Rudge, *Catalogo di alcuni „Microfilm" di Mss e stampe Vivaldiane esistente nella Biblioteca dell'Accademia Chigiana . . .* La scuola Veneziana, Siena 1941; dieselbe, *Catalogo tematico delle opere strumentali di A.V.,* A. V. note e documenti, Siena 1942; J. Schiller, *Review der Veröffentlichungen von Rinaldi und Pincherle,* Journal of the A. M. S. 1949, Vol. II, S. 117.

Der reiche Bestand von Dresden ist, wie Gerber mitteilt, als vernichtet anzusehen. Er umfaßte nach Pincherle 112 Mss., außerdem ein „Con^{to} suonato dalle Figlie del Pio Ospedale della Pieta" in F und die Sonate Cx 1108, die beide bei Pincherle fehlen. Von diesen 114 Mss. ist ein Teil mit zeitgenössischen Drucken identisch, ein weiterer auch in anderen Sammlungen zu finden, 39 Werke sind im Micro-Archiv der Accademia Chigiana in Siena erhalten, einige Konzerte waren in Dresden doppelt vorhanden, einige Mss. schon früher verlorengegangen, so daß der neuerliche Substanzverlust glücklicherweise doch nur 42 Werke betrifft. Doch ist zu hoffen, daß sich verschiedene zuverlässige Abschriften erhalten haben. So besitzt z. B. die Biblioteca Comunale di Musica in Bologna (ehem. Biblioteca del Liceo Musicale) unter KK 395 eine Abschrift von Dresden Cx 1050, die Hans Volkmann 1911 für das Liceo angefertigt hat. Diese Abschrift ist deswegen von besonderer Bedeutung, weil im Turiner Ms. des gleichen Werkes der Anfang des letzten Satzes fehlt. Einige der verlorengegangenen Werke wurden übrigens schon veröffentlicht oder sind unediert für Aufführungszwecke bearbeitet worden, wobei die Abweichungen vom Original in den meisten Fällen freilich kaum mehr festzustellen sind. Angesichts dieses großen Verlustes ist es für die Forschung außerordentlich wertvoll, daß die Accademia Chigiana die Absicht hat, alle in Siena vorhandenen Microaufnahmen im Facsimile herauszubringen. Der Anfang dieses so wichtigen Vorhabens ist mit Ca 44/1, 44/2, Cx 1021, 1025, 1045 b und 1070 schon gemacht.

Gegenüber den Sammlungen von Turin und Dresden sind die Mss. von Agen, Cambridge, Darmstadt, Neapel, Paris, Rostock, Schwerin, Upsala, Venedig, Wien und Wiesentheid zahlenmäßig von geringerer Bedeutung.

Die Problematik der Katalogisierung – man kann durchaus von einem Wirrwarr sprechen – hat zeitbedingte, personelle und sachliche Gründe. Die Turiner Sammlung kam erst in den Jahren 1927–1930 an die Öffentlichkeit. Ihre Aufspürung und Sicherstellung ist ein bleibendes Verdienst des kürzlich verstorbenen Alberto Gentili. Eigenartige testamentarische Bestimmungen verhinderten zunächst eine Auswertung, und die Auswirkungen der „Settimana Vivaldiana", Siena 1939, fielen dem ausbrechenden Krieg zum Opfer.

Da Gentilis Interesse sich stärker den gleichzeitig mit den Vivaldi-Handschriften entdeckten Werken Stradellas zuwandte, unternahm es Olga Rudge, die um die Vivaldiforschung hochverdiente Sekretärin der Accademia Chigiana, einen Katalog der Turiner Bestände anzulegen. Er sollte offenbar weniger musikwissenschaftlichen Zwecken dienen als vielmehr einer ersten Sichtung der Sammlung, die man für die Musikwochen in Siena auszuwerten gedachte. Rudges Arbeit ist noch heute der einzige Behelf für ein Zurechtfinden in den Turiner Schätzen, doch haften ihr Mängel an (diastematische und rhythmische Fehler, Irrtümer in der Vorzeichnung und in den Besetzungs- und Tempoangaben, verlesene Schlüssel usw.), die bei der wissenschaftlichen Benützung zur Vorsicht mahnen. Da der Katalog in einem Druck erschien, dem das Ms.

Rudges, stark verkleinert photographisch auf die Druckplatten projiziert, zugrunde lag, ist er nicht ganz leicht und mit Sicherheit lesbar und ergibt zahlreiche neue Fehlerquellen. Rinaldi hat ihn, um eine beträchtliche Zahl solcher Lesefehler vermehrt, in seinem Vivaldi-Buche abgedruckt.

Einen ersten Versuch, das Gesamtschaffen zu katalogisieren, unternahm M. Rinaldi (dessen Werk über den Meister im biographischen Teil recht wertvoll ist), und dieses Unternehmen muß als vollständig gescheitert angesehen werden. Das Jahr 1945 als Druckjahr und die im Vorwort angeführten kriegsbedingten Schwierigkeiten ändern leider nichts an dieser Tatsache. Rinaldi hatte die unglückliche Idee, die Opuszahlen der gedruckten Werke weiterzuführen, wodurch der Eindruck einer chronologischen Werkfolge hervorgerufen wird. (Im Gegensatz zur Möglichkeit, die sich Köchel bei der Anlage seines Mozart-Verzeichnisses bot, kann bei Vivaldi nur ein ganz geringer Teil des Schaffens genau oder annähernd datiert werden.) Bei der Ordnung nach Opuszahlen – es sind jeweils Gruppen zusammengefaßt – ist Rinaldi aber so vorgegangen, daß z. B. op. 20 vier Konzerte umfaßt, Nr. 1 und 2 für Violine, Nr. 3 für Cello und Nr. 4 für Mandoline. Daß alle vier Werke im ersten Band der Turiner Sammlung stehen, ist kein innerer Grund für diese Reihung. Zudem scheint Rinaldi die Bestände nicht selbst gesehen, sondern nur nach Rudge gearbeitet zu haben, sonst hätten nicht Irrtümer wie die in der Fachwelt viel belachten „Konzerte für 5 Trompeten" vorkommen können. (Die Bezeichnung str ⟨= stromenti⟩ bei Rudge hat Rinaldi als 5 tr gelesen!) Wie oberflächlich die Arbeit ist, geht daraus hervor, daß Identitäten nicht erkannt wurden und einige Werke somit doppelt aufscheinen (op. 9/5 = 62/19, op. 58/1 = 61/13, op. 36/17 = 67/7, op. 61/17 = 35/14, op. 23/1 = 61/20). Der Katalog ist außerdem nicht annähernd vollständig, fast $^2/_3$ der Dresdener Werke fehlen.

Außerordentlich glücklich war die Idee Antonio Fannas, des Gründers des „Istituto Italiano Antonio Vivaldi", der für die Gesamtausgabe die Werke mit gleicher Besetzung in Gruppen mit römischen Ziffern zusammenfaßte und die einzelnen Werke mit arabischen bezeichnete. Leider hat Fanna für die arabische Signatur die ganz zufällige Folge der Veröffentlichung maßgeblich sein lassen und auch keinen Gesamtplan vorgelegt, so daß man nicht weiß, welche Nummern die in den nächsten Jahren erscheinenden Werke erhalten werden. Außerdem ergibt die Gleichheit mit den Opusbezeichnungen der gedruckten Werke neue Verwechslungsmöglichkeiten.

Endlich erschien 1948 M. Pincherles „Inventaire thématique" als II. Teil seines grundlegenden Werkes über den Meister. Unbeschadet späterer Kritik muß festgestellt werden, daß Pincherles Arbeit, die auf einer mehr als dreißigjährigen Beschäftigung mit der Materie fußt, die einzige brauchbare Grundlage eines zukünftigen umfassenden Vivaldi-Kataloges ist.

Überblickt man diese vielseitigen Bemühungen, so kann man nur bedauern, daß nie versucht wurde, die verschiedenen auf Vivaldi gerichteten Bestrebun-

gen zu koordinieren. Bei Vermeidung unnützer Doppelarbeit wäre dies den Ergebnissen sehr zugute gekommen. J. Schiller, der zur Zeit über Vivaldis Opern arbeitet und ein thematisches Verzeichnis der Vokalwerke angelegt haben soll, hat in einer Buchbesprechung den Vivaldi-Bemühungen der italienischen Musikwissenschaft keine sehr freundlichen Worte gewidmet („. . . it gives a very unfortunate picture of Italian musicology of the present. . . . Those Italians who still believe that they, and only they, have the right to be authorities in Italian music . . ."). Dies geht sicherlich zu weit, und man kann höchstens bedauern, daß die italienische Musikwissenschaft nicht mit ihren besten Kräften an die Vivaldi-Forschung gegangen ist.

Die sachlichen Verhältnisse liegen so, daß eine Fülle von Irrtümern und Verwechslungen möglich ist. Von den Bänden der Turiner Sammlung wurde ein Teil paginiert, z. T. sogar zweimal (mit Tinte und Bleistift), ohne daß jedoch Übereinstimmung herrscht. Andere Bände sind nicht paginiert, und Pincherle bezeichnet hier nach Nummern. Rudge führt die Werke mit zwei Nummern, 1. bandweise, 2. fortlaufend. Diese Zählungen sind jedoch nicht einwandfrei, weil gelegentlich selbständige Sätze irrtümlich zum vorhergehenden Werk gezählt wurden. In der Dresdener Sammlung gab es zwei Signaturen (z. B. Cx 1051 = $\frac{23\text{–}9}{0/83}$), wobei Pincherle die alte, Rudge und Rinaldi die neue verwenden. Die Schwierigkeiten, die sich einer Ordnung und Überschaubarkeit entgegenstellen, seien an einem Beispiel demonstriert: ein „Con^{to} in due cori P la S.S^{ma} Assontione di M.V.", das wahrscheinlich im Anschluß an Vivaldis Amsterdamer Aufenthalt (1738) bei Gerhard Fredrik Witvogel in Amsterdam unter Verlagsnummer 48 erschien (siehe O. E. Deutsch, S. 27), hatte in Dresden alte Signatur Cx 1027, neue Signatur wahrscheinlich $\frac{2389}{0/59}$, ist in Turin unter Giordano opere sacre Vol. III Nr. 3 zu finden, trägt bei Rudge fortlaufende Nummer 281, bei Rinaldi op. 54 Nr. 3, im Katalog Fanna 1/13, in der Gesamtausgabe bei Ricordi Nr. 55 und schließlich bei Pincherle Nr. 14. Hier einigermaßen klar zu sehen ist nur ganz wenigen Spezialisten möglich.

Pincherle hat sein „Inv. thém." wie folgt angelegt: die Sonaten sind nicht numeriert, was aber weniger ins Gewicht fällt, da etwa die Hälfte durch Opuszahlen erfaßt ist. Die 23 Sinfonien (= Ouverturen) sind numeriert und wegen der geringen Zahl leicht zu überschauen. Die 447 Konzerte – über einen neuen Zuwachs werde ich an anderer Stelle berichten – sind fortlaufend gezählt und in Gruppen nach Vorzeichen geordnet, Dur und paralleles Moll gemischt, die dorische Vorzeichnung auf Moll ergänzt und entsprechend behandelt. Innerhalb der Vorzeichengruppen kommen zuerst die mit Opuszahlen versehenen, dann die übrigen zeitgenössischen Drucke, dann die Mss. entsprechend der alphabetischen Folge der Aufbewahrungsorte. Doppelstücke sind durch einen entsprechenden Vermerk gekennzeichnet. Es ist bedauerlich, daß Rücksichten auf die hohen Druckkosten Pincherle zwangen, die Anfänge nur der ersten Sätze in Noten zu bringen, da sich bei Vivaldi nicht selten meh-

rere Fassungen eines Werkes durch verschiedene Mittel- oder Schlußsätze unterscheiden, häufig auch Übernahmen einzelner Sätze in andere Werke erfolgten.

Pincherles Inventaire ist in manchen Punkten verbesserungsfähig, und einer brieflichen Mitteilung zufolge arbeitet der Autor an einer Neufassung. Gewisse Schwächen zeigen sich vor allem im Zusammenhange mit der Lektüre des Vivaldi-Buches. Allzugroße Bescheidenheit hat Pincherle daran gehindert, seine Katalogisierung in den Mittelpunkt der Bezeichnung zu stellen und etwa – nach dem heutigen Gebrauch bei Köchels Verzeichnis – die Werke durchwegs mit P.V. . . . oder I. P. . . . zu bezeichnen. Wenn er in seinem Buche z. B. Giordano V/15 schreibt, so findet der mit der Materie nicht vertraute Leser das Werk im Katalog überhaupt nicht, wenn er nicht Rudges Verzeichnis zu Hilfe nehmen kann. Weiß man, daß dieses Werk in Turin liegt, so muß man mühsam erst 9 Tonartengruppen durchsuchen, um zu finden, daß das Werk ein Concerto ripieno in f, P.V. 443 ist. Diesem Mangel könnte durch Vergleichstabellen im Anhang leicht abgeholfen werden. Die von Pincherle gegebenen „Tables de concordances" bedürfen nur einer Vervollständigung und müssen vor allem auch die Nummern des Inv. thém. bringen. Bei den Dresdener Werken macht sich außerdem das Fehlen der neuen Signatur unangenehm bemerkbar. Ungenau ist Pincherle gelegentlich auch in der Bezeichnung der Turiner Werke, hier müßte deutlich Nummer und pagina unterschieden sein.

Gegenüber solchen Mängeln in der Anlage ist eine größere Zahl von Druckfehlern oder Irrtümern, die sich leicht ausmerzen lassen, von geringerer Bedeutung. So z. B. daß zwei Werke durch Vorzeichenfehler falsch eingeordnet sind, daß gelegentlich Angaben über Duplikate oder über die Taktarten der Sätze fehlen u. dgl. m. Auch die Artikulation der Notenbeispiele bedarf einer Überprüfung.

Soll nun endlich die Überfülle Vivaldischen Schaffens (darunter allein 221 Violinkonzerte!) einigermaßen überschaubar sein, so ist es Grunderfordernis, daß in Zukunft sowohl im Schrifttum wie auf Programmen und praktischen Ausgaben Pincherles Katalognummern angegeben werden, sofern nicht eine originale Opuszahl vorliegt. Der Anfang scheint bereits gemacht: auf einer Schallplatte Period SPLP 514 ist das Violinkonzert „Il riposo" mit Pincherle 248 bezeichnet! Vor allem aber müßten sich die Herausgeber der Gesamtausgabe unter Verzicht auf die Numerierung Fannas zu diesem Entschluß durchringen.

Für die Bereinigung mancher Unklarheiten in einer verbesserten Ausgabe von Pincherles Inventaire sind einige Vorarbeiten notwendig: Beseitigung der Bleistiftpaginierung in den doppelt paginierten Turiner Bänden sowie Paginierung der restlichen Bände. Damit erst ist eine einheitliche Bezeichnung möglich. Als Anhang zum Inventaire sind unbedingt Hilfstabellen, geordnet nach den Aufbewahrungsorten der Mss., notwendig, in denen die Signatur (oder die Signaturen) mit Pincherles Katalogzahlen koordiniert sind. Der Verfasser die-

ser Zeilen darf darauf hinweisen, daß er als Hilfsmittel für eigene Arbeiten bereits einen solchen „verbesserten Pincherlekatalog" angelegt hat, der – freilich noch nicht vollständig – nebst allen Satzanfängen auch alle sonstigen Vermerke und Literaturhinweise und vor allem die Hilfstabellen enthält. Für Benützer des Inventaire sei jene für Dresden mitgeteilt, da sie im Zusammenhang mit der wahrscheinlichen Vernichtung der Dresdener Bestände besonders interessieren dürfte. Die Tabelle enthält neben den alten Signaturen auch die neuen, soweit sie bekannt sind. Da sie in der Reihenfolge teilweise übereinstimmen, können die fehlenden mit einiger Sicherheit erschlossen werden. Die weiteren Angaben beziehen sich auf das Microfilm-Archiv in Siena, auf zeitgenössische Drucke (mit und ohne Opuszahlen), auf Bibliotheken in denen Duplikate liegen, sowie auf moderne Editionen oder Bearbeitungen.

Vergleichstabelle der Dresdener Vivaldi-Manuskripte

(Bei den neuen Signaturen ist nur die letzte Zahl angegeben; z. B. $14 = \frac{2389}{0/14}$)

alte Sign.	neue Sign.	Pincherle Jnv. thém.	Micro-Archiv Siena	zeitgenössische Drucke; Aufbewahrungsart und Signatur von Duplikaten; bei Werken, die nicht erhalten sind, Ausgaben oder Bearbeitungen
Ca 44 Nr. 1		16	38	
2		222	35	
3		266	39	
4	14	Sinf. 3	37	
Ca 45 Nr. 1		pag. 5		
2		pag. 5		} auch mit Cx 1097, 1098 und 1099 signiert
3		pag. 5		
4		pag. 5		
Cx 1015		267		
1016	73?	268	34	war in Dresden zweimal vorhanden (1016 = 1093)
1017		17		Turin, Slg. Giordano Vol. I Nr. 27
1018		214		op. IX libro primo Nr. 2; Walsh and Hare, London, Select Harmony Nr. 4
1019		223		
1020		18		
1021	53	269	3	
1022	54	224	4	
1023		349		Turin, Giord. VI Nr. 23 (mit anderem Mittelsatz, Dresdener Mittelsatz identisch mit jenem aus op. VII Nr. 3)
1024	56	102	5	op. VII libro II Nr. 2 (= VII / 8); Walsh . . . Sel. Harm. Nr. 10
1025	57	161	6	
1026	58	162	7	
1027		14		Witvogel, Amsterdam, Verl. Nr. 48, libro II Nr. 3; Turin, Giord. opere sacre III Nr. 3

alte Sign.	neue Sign.	Pincherle Jnv. thém.	Micro-Archiv Siena	zeitgenössische Drucke; Aufbewahrungsart und Signatur von Duplikaten; bei Werken, die nicht erhalten sind, Ausgaben oder Bearbeitungen
1028		243		
1029	61	163	8	
1030		101		op. VI Nr. 5
1031		338		op. VIII libro II Nr. 10; Turin, Giord. V Nr. 29
1032		344		op. XII Nr, 5; Turin, Giord. VI Nr. 20
1033		225		Darmstadt Nr. 4447; Turin, Giord. V Nr. 19
1034		29		Paris, Bibl. du Cons., ohne Signatur
1035		148		op. III, libro II, Nr. 10; Dresdener Ms schon früher verlorengegangen
1036		164		Turin, Giord, opere sacre III Nr. 2 (mit anderem Mittelsatz)
1037		254		op. VI Nr. 6
1038		418		
1039	70	111	33	Turin, Giord. VI Nr. 31; war in Dresden zweimal vorhanden (1039 = 1055)
1040	42	19	32	
1041		326		op. III, libro I, Nr. 2
1042		350		
1043		165		Turin, Giord. V Nr. 28
1044	75	20	9	
1045 A	76	270	10	
1045 B	77	226	11	
1046	78	419	12	Turin, Giord. opere sacre III Nr. 13
1047		271		Wien, Estensische Sammlung, 149 Nr. 4
1048		156		op. XI Nr. 1; Turin, Giord. VI Nr. 21
1049		272		Turin, Giord. V Nr. 27
1050	82	37	13	Turin, Foà II pag. 304 (bei Pincherle nicht unter den Dresdener Mss geführt!)
1051	83	21	14	Turin, Foà IV, pag. 14
1052	84	166	15	
1053		167		
1054	85	351	16	
1055		111		(= Cx 1039, siehe dort)
1056	88	168	17	
1057		352		
1058		22		
1059	91	420	18	
1060		100		op. IV, libro II, Nr. 12
1061		273		Turin, Giord.VIII Nr. 11 (mit anderem Mittelsatz)
1062		169		
1063		112		
1064	96	256	19	op. VII, libro II Nr. 4 (=VII/10); Walsh Sel. Harm. Nr. 8; Wien Est. Slg. Nr. 148 f.
1065	97	274	20	
1066		353		
1067	98	23	21	Turin, Giord. opere sacre V Nr. 10
1068	44	258	2	in Dresden nur 1. Satz; vollständig: op. VIII libro II Nr. 7; Walsh . . . Sel. Harm. Nr. 1

alte Sign.	neue Sign.	Pincherle Jnv. thém.	Micro-Archiv Siena	zeitgenössische Drucke; Aufbewahrungsart und Signatur von Duplikaten; bei Werken, die nicht erhalten sind, Ausgaben oder Bearbeitungen
1069		249		op. III libro II Nr. 7; Neapel, Bibl. Cons., ohne Signatur
1070	101	421	22	
1071	102	416	23	op. IX libro II, Nr. 11
1072	103	275	24	
1073	104	170	25	Turin, Giord. V Nr. 23
1074	105	354	26	
1075	106	171	27	Turin, Giord. VI Nr. 2
1076		276		
1077		227		Bearbeitung durch Pincherle
1078		228		Ausgabe durch Landshoff, Ed. Peters Nr. 4206/7
1079	110	24	28	Turin, Foà II pag. 80
1080		355		
1081	112	229	29	Darmstadt Nr. 4444; Turin, Giord. I Nr. 13
1082		356		Turin, Foà IV pag. 39
1083	114	10	30	op. IX libro I Nr. 5
1084		357		Turin, Giord. VI Nr. 14
1085	46	277	1	
1086		12		Jeanne Roger, Amsterdam, Verl. Nr. 417 „VI Concerts à 5 et 6 Instrumens" Nr. 6
1087		413		op. IV libro II Nr. 10
1088	119	278	31	Turin, Giord. I Nr. 6
1089		172		
1090		358		
1091		417		op. XI Nr. 5
1092		173		
1093		268		(= Cx 1016, siehe dort)
1094		359		Turin, Foà VII pag. 66
1095		pag. 5		
1096		„ 5		
1097		„ 5		} auch mit Ca 45 Nr. 2–4 bezeichnet
1098		„ 5		
1099		„ 5		
1100		„ 5		
1101		„ 5		
1102		„ 5		Dresdener Ms schon früher verloren; wahrscheinlich identisch mit 1101
1103		„ 5		
1104		pag. 6		
1105		„ 6		
1106		„ 6		
1107		„ 6		
1108				fehlt im Inv. thém., jedoch pag. 73 Bearbeitung durch Claude Crussard angegeben
1109		pag. 6		
1110		360 und pag. 6		Turin, Giord. VIII Nr. 31 (in Dresden als Sonate, in Turin als Konzert bezeichnet, dementsprechend bei Pincherle zweimal geführt)

alte Sign.	neue Sign.	Pincherle Jnv. thém.	Micro-Archiv Siena	zeitgenössische Drucke; Aufbewahrungsart und Signatur von Duplikaten; bei Werken, die nicht erhalten sind, Ausgaben oder Bearbeitungen
1111		„ 6		
1112		Sinf. 4		Turin, Foà III pag. 100 (dort als Konzert bezeichnet)
1113		„ 5		
1114		25		Dresdener Ms schon früher verlorengegangen
1115		Sinf. 6		
1116		„ 7		
1117		„ 8		Schwerin Nr. 12
1118 A		„ 9		Ausgabe durch Landshoff, Ed. Peters Nr. 4204
1118 B		„ 10		
1119		„ 11		
1120		„ 12		

„Con^{to} suonato delle Figlie del Pio Ospedale della Pietà" in F (Micro-Archiv Nr. 36), ohne Angabe einer Dresdener Signatur; fehlt bei Pincherle.

Nach Abschluß dieser kleinen Arbeit ging mir eine hocherfreuliche Mitteilung von Prof. Fausto Torrefranca (Rom) zu: er besitzt Abschriften aller Dresdener Vivaldi-Manuskripte mit Ausnahme der vier Werke Ca Nr. 1–4! Sie wurden sowohl vom Leiter der Dresdener Sammlungen wie auch von Prof. Torrefranca selbst überprüft und können somit als absolut verläßlich gelten.

Die Verfasser der Beiträge

Friedrich Gennrich. Geboren 1883 in Colmar; studierte Musikwissenschaft und Romanische Philologie an der Universität Straßburg bei Friedrich Ludwig und Gustav Gröber und in Paris bei Joseph Bédier; 1908 Dr. phil. Straßburg. Habilitierte sich 1927 an der Universität Frankfurt a. M. und ist dort Professor für Musikwissenschaft und Romanische Philologie.

Wolfgang Irtenkauf. Geboren 1928 in Göppingen (Württemberg); studierte Musikwissenschaft an der Universität Tübingen bei Georg Reichert und Karl Leonhardt; 1953 Dr. phil. Tübingen.

Heinrich Husmann. Geboren 1908 in Köln; Schüler von Friedrich Ludwig, Johannes Wolf, Arnold Schering und Erich M. von Hornbostel; 1932 Dr. phil. Berlin. Nach Dozententätigkeit in Leipzig seit 1949 Professor an der Universität Hamburg und Leiter des Musikwissenschaftlichen Instituts.

Werner Lottermoser. Geboren 1909 in Dresden; studierte Physik in Dresden, Kiel und Tübingen, seit 1934 tätig am Institut für Raumakustik der Technischen Hochschule Berlin (J. Biehle); 1935 Dr. phil. Universität Berlin. 1936 Leiter des Laboratoriums für Musikalische Akustik der Physikalisch-Technischen Reichsanstalt Berlin, seit 1945 am Physikalischen Institut der Universität Tübingen und seit 1953 Regierungsrat und Leiter des Laboratoriums für Musikalische Akustik an der Physikalisch-Technischen Bundesanstalt in Braunschweig.

Uwe Martin. Geboren 1927 in Hamburg; studiert seit 1949 Musikwissenschaft an der Universität Göttingen bei Rudolf Gerber.

Walter Kolneder. Geboren 1910 in Wels (Oberösterreich), studierte Komposition bei Johann Nepomuk David; Dozent für Tonsatz an der Hochschule für Musikerziehung in Graz-Eggenberg. Musikwissenschaftliches Studium bei Wilhelm Fischer an der Universität Innsbruck; 1949 Dr. phil. Innsbruck. Seit 1953 Direktor des Konservatoriums der Stadt Luxemburg.

Namen- und Sachregister des elften Jahrgangs

(zusammengestellt von Dr. Eitel-Friedrich Callenberg, Freiburg i. Br.)

Abert, H. 42, 46, 73, 75 f.
Ablauf, gerichteter 40 ff., 47
Ablaufsintention 42, 44
Absorption 303, 306
Accentus 259 f., 262
Adam von Fulda 209, 214
Adler, G. 242
Aeneas 82, 87, 95, 97
Aeneis 85 ff.
Aera cantionis 134
Ästhetik 26
Affekt 224 ff., 230, 232
Affektenlehre 227, 231 f.
Agostini, L. 293
Agrippa, C. 207
Akkord 41, 66 (Akkord-Trauben)
Aktivität, logische 158
Albrecht V., Herzog von Bayern 97
– H. 93
Alfonso I. d'Este 101
Altmann, W. 323
Ambros, A. W. 86, 89, 93 f., 111, 117
Ambrosius 80
Ameln, K. 275, 315
Anakreon 81
Anakrousis 14
Anapäst 7, 14, 25, 34
Angiano, P. de 101
Anglès, H. 2, 6, 10, 38
Anknüpfung, gleichstufige 274
Anna Sophia, Pfalzgr. 208
Anordnungswert (Wort) 42
Anthropologie 157, 159
Anton, G. 177
Antonius 79
Apel, W. 9, 11, 14
Aquarius (Wassermann), L. 117
Arbeitstechnik, wissenschaftliche 2
Arcadelt, J. 98
Aretino, P. 195 ff., 204
Aria 130 ff., 134
Arie 134
Aristoteles 207, 225
Aristoxenus 212
Arndt, J. 207
Arnold, Fr. W. 275
Ars 209 f.
– *antiqua* 3, 17
– *ludicra* 83
– *nova* 3, 18
Arsis 8, 14
Artes liberales 79
Artusi, G. M. 207
Arvalbrüder 78
Asola, G. M. 197, 201, 203
Astrologia 231 f., 235
A tempo 81
Attaignant, P. 203 f.
Atticus 72
Atzler, G. 174 f.
Aubry, P. 2 ff., 18, 28, 32, 34
Auda, A. 14, 19 f.
Auftakt 3, 8, 13 f., 17 f., 20, 34, 37 f., 298 f.
Augenstein, J. U. 136
Augustinus 77, 80, 82, 207, 217, 230
Augustus 77, 79
Ausdrucksinhalt 41, 49
Ausdruckssatz 51 f.
Aussage 50 f., 54
Bach, C. Ph. E. 60, 206
– J. Chrph. 121
– J. S. 70, 120, 122, 142 ff. 206 f., 212, 221, 223. 225, 229, 235, 237, 251, 253, 265
Baehrens, E. 81
Baier, H. 111
Ballard, R. 98
Bangert, E. 238 f., 241, 243 f.
Barocklied 132
Barockmusik 226
Barockorgel 306 f., 313
Barth, K. 186
Bartók, B. 66
Bartoli, A. 207
Baryphonus, H. 207, 210, 212, 220
Bauer, M. 252
Bauplan (Organismus) 165 ff., 170
Bautier-Regnier A. M. 196
Beccherini, B. 199
Bechterew, W. v. 166
Beck, J. B. 2, 4 ff., 26
Beckmann, G. 120
Bedeutungsinhalt 41, 47 ff. 52
Bedeutungsweise 41, 48 f.
Beethoven, L. v. 60, 62 ff. 160
Beethoven-Interpretation 60 ff.
Behaim, A. 108
Behn, F. 81
Bellermann, H. 275
Benna, A. H. 104
Bergmann, G. v. 160

Berno von Reichenau 285
Besseler, H. 174, 180, 259
Betke, H. 174
Bewegung 164
Bezifferung 219
Biber, H. I. F. 265
Biehle, J. 147
Bierfiedler 223
Bierl, H. 153
Birchard, C. C. 129
Bird, W. 192, 202
Birkner, G. 284, 294
Bittlieder 78 f.
Blankenmüller, J. 117
Blume, F. 41, 43 f., 47, 134 f., 200 f. 235
Böhm, G. 247 ff., 250
Böhme, J. 226
Börnstein, W. 164, 167 f., 172 ff., 177 f.
Boethius 207, 209
Boetticher, W. 198
Bommer, Pl. 281
Born, E. 120
Borren, Ch. van den 90, 96, 189, 196
Bossert, G. 111, 118
Botstiber, H. 120
Boyce, W. 123
Braetellius, H. 93
Brahms, J. 252
Braunsche Röhre 152
Braus, H. 165 f.
Briquet, C. M. 195
Broemser, Ph. 172
Brumel, A. 101.
Bruno, G. 207
Bubay, J. (H.) 116
Buchmann, G. 310
Buchmayer, R. 247
Buchner, H. 112
Buchstabennotierung 271, 283
Bücken, E. 49
Bühnenschlager 82
Bülow, H. v. 62
Bukofzer, M. 9 f., 14, 191 f., 202, 204
Burgoys, M. 116
Buttstedt, J. H. 135, 206
Buxtehude, D. 134 f., 207, 238 ff.
Buytendijk, F. J. J. 160, 170, 176, 180 ff.
Byrckher, C. 114
Caesar 79
Calligula 79
Calvisius, S. 207, 209 ff., 217
Calvus 81
Camera rationis 105 f., 119
Cantor (und Collega) 136, 211
Cantus firmus 220
Canzone 321
Capella 105 ff., 115
Capella, M. 207
Capelle, B. 285
Capellordnung 106
Cara, M. 92,
Carbach, J. J. 136
Carl Heinrich, Kurfürst von Mainz 130
Carpentras 189
Caspar, M. 213, 235
Cassiodor 82
Castiglione, B. 100
Cato 74
Catull 81
Causa efficiens 213, 217, 233
– *finalis* 213, 217, 233
Cersna, E. 271
Chailley, J. 4, 201
Chanson 298
Cherbuliez, A.-E. 114
Chopin, F. 60
Choralbearbeitung 142 f.
Choralkantate 144
Choralpassion 200
Chorus musicus 136
Cicero 72, 76 ff., 81, 207
Claudin s. Sermisy
Clemens non Papa 207
Clementi, M. 63
Clericus (Capella) 106, 119
Clodius, Chr. 241
Clos 31
Coclico, A. Petit 192
Color 191
Combarieu, J. 86
Commer, F. 121 ff., 127 ff., 130
Comparetti, D. 86
Componist 210 f., 214
Composition 209, 211, 221 f.
Concerto 224
Conductus-Rhythmik 9, 32
Consonanzen 17, 226 ff., 231, 236
Constellationen 215, 231
Contino, J. 191, 203
Coradini, F. 195
Corteccia (Fiorentino), Fr. 191, 195
Costa, L. 94
Coussemaker, E. de 296
Cramer, J. B. 62 f.
Crampholtz 245
Cremer, L. 303
– M. 124
Crescendo 81
Crüger, J. 128
Crussard, Cl. 330
Cyon, C. v. 168 ff., 173
Czerny, C. 60 ff.

Da capo-Arie 134
Dähnert, U. 301
Daktylus 7, 24, 38
Dammann, R. 206 ff.
Danckert, W. 42
Davari, St. 101
Davy, R. 194
Decrescendo 81
Dehnung 5, 21, 37 f.
Denkmalsorgeln 200
Descartes, R. 225 f., 230
Deslisle, L. 3
Deutsch, O. E. 323
Dido 86 ff., 91 f., 95, 97 f., 100 f.
Dilher, J. M. 128
Dio Cassius 81
Dionys von Halikarnass 78
Dipodie 9
Director Chori musici 136
Dissonanzen 226, 228 ff.
Doppelmayr, J. G. 121, 136 f., 319
Doppelschreibung 32 f.
Dougall, Mc 171, 180, 184
Dräger, H. H. 39 ff.
Drang 180
Dreiteilung (Longa) 5 f., 34
Ducis, B. 86
Dürckheim, K. v. 165
Dulner, P. 315 ff.
Dur-Moll-System 40, 48, 54 ff.
Durchgang 41
Durig, A. 174
Dynamik 41, 49 f., 52

Eckelt, J. v. 245
Edinger, L. 166
Egerer, P. 109
Eggebrecht, H. H. 120 ff.
Egweiler, M. 108
– W. 108
Ehrenfels, Chr. v. 159
Ehrismann, G. 271
Einpassung 176
Einschwingungsvorgang 153, 303
Einstein, A. 97, 100
Einstimmige Musik, weltliche 3 ff., 20
Einzelton 41
Eisenring, G. 193
Eitelwein, H. 117
Eitner, R. 125
Elektroakustik 147, 152
Ellerhorst, W. 300
Elter, A. 76
– (Pfarrer) 314
Elysium 82
Empfindung 160
Empirismus 178 f.
Energie, spezifische 170
Entwicklung 43 f.
Epik 85
Ercole I. d'Este 99, 101
Erkenntnistheorie 180, 186
Ermüdung 174
Erpf, H. 70
Erregbarkeit 172
Erregungsspektrum 153
Estampie 11, 16
Ethoslehre 75 f.
Etrusker 71
Euclid 207
Exempla 208

Faber (Stapulensis), J. 207
Fage, P. de la 189
Falconio, Pl. 199 f., 203
Falsobordone 190, 192, 194, 197, 199, 202, 204
Fama 94
Fanna, A. 325
Fantasie 96
Fauxbourdon 202, 204
Fedorov, W. 241
Fellerer, K. G. 186
Fellner, Th. 103 ff.
Fellowes, E. H. 124, 192
Ferdinand I. 106, 113 f., 117
Fermate 81
Ferrarensis, P. 191, 196, 199 ff.
Feuerlein, J. C. 136
Fevin, A. de 189
Ficino, M. 207, 217, 232
Ficker, R. v. 13, 17, 266
Fidicen 80 f.
Fiedlermelodie 16
Figuralpassion 200 f.
Finck, H. 112
Fischer, K. v. 189 ff.
Flade, E. 301
Fleischer, O. 147
Fletcher, H. 147 f.
Flourens, M. J. P. 168
Flugel, J. C. 168
Forkel, J. N. 121, 130
Forma 216
Formanten 310 f.
Formenkunde (des Mittelalters) 279
Forster, G. 111, 315
Fortspinnung 9, 43 f.
Fragemelos 51, 53 f., 57 f.
Francesco, G. 101
Franck, J. 128
Frankenburger, M. 319
Frauenstimme 92, 97, 196
Frequenzspektrum 153
Freud, S. 172
Friedlaender, L. 73
Friedländer, M. 251
Friedrich III. 116, 119
– d. Weise 109, 116, 119
Friis, N. 251
Frobenius, W. 310
Froberger, J. J. 207, 238, 242 ff.
Frotscher, G. 120
Frottola 92, 99, 192
Frytz, J. 108
Fuge 140
Fundament 218 ff., 221 f., 232
Fundamenttechnik 266
Furrer, W. 303

Gafori, F. 207, 220
Galilei, V. 207
Galliculus, J. 205
Gallier 71
Geering, A. 193, 294
Gefälle, harmonisches 56
Gegenwartsstil 53
Gehlen, A. 161, 166, 171, 179
Geisteswissenschaft 187
Geistlich – weltlich 222
Gellius 75, 81
Gemmingen, R. v. 285, 287, 289, 292
Gemüths-Bewegung 224 f., 228 f.
Generalbaß 212, 219 ff.
Generalpause 159
Genius 215
Gennrich, F. 28, 269 ff.
Gentili, A. 324
Georgiades, Thr. 260, 262
Gerarde, D. 93
Gerber, E. L. 121, 123
– R. 56, 323 f.
Gerhard, P. 131
Gerichtetheit (der Sprache) 42, 44
Germanen 71
Gerstenberg, W. 103
Gesius, B. 201, 203
Gestalterfahrung 179, 181
Gestaltkreis 169, 171, 175, 181
Gestalttheorie 163, 178, 159
Gestirne 215, 231 ff.
Gevaert, F. A. 76
Giacobetti, P. A. 202
Gildemeister, M. 173
Glarean 194, 207
Glogau, O. 177
Göldel, Chr. M. 247
Goethe, J. W. v. 42, 44, 46, 142, 161
Goldmann, K.-H. 136
Goldstein, K. 173
Gonzaga, E. 100 f.
Gorbinus, A. 100
Grammatik 40
Gravitas 74, 83
Griesbach 174
Grimm, H. 207
– W. 318
Grocheo, J. de 219
Gröber, G. 5
Grundton 48, 55 ff.
Gschirr, P. 108
Guardini, R. 184
Guerrero, F. 202
Güttich, A. 169, 173
Gurlitt, W. 70, 109, 112, 116, 135, 147, 158, 211 ff., 223, 229, 265

Haas, H. 303
Haendler, Z. 136

Hänßler, F. 127
Hainlein, P. 131, 137
Hallberger (Verlag) 62 f.
Hampe, J. 318
Handschin, J. 9, 25, 28, 32, 38, 48, 54 f., 124, 158, 163 f., 168, 173, 220
Handschriftenwanderungen 280
Harmonia 209 f., 213, 217 ff., 223 ff., 229 ff., 236
Harmonielehre, klassische 254
Harmonik 43, 57 f.
Harrison, Fr. Ll. 194
Harsdörfer, Ph. 207
Hartmann, M. 319
Hauser (Hoser), J. 108 f.
Haydn, J. 63
Heine, H. 252 f., 260, 262
Heinitz, W. 147
Heinrich VIII. 102
Helligkeit 163, 172, 174
Helmholtz, H. v. 152
Hemerle, M. 108
Hemiolenbildung 70
Hemmung 179, 181
Herbst, J. A. 210, 214, 220 f.
Herder, J. G. 42
Hering, E. 172
Hermelink, H. 108
Herold, M. 136 ff.
Hesbert, R.-J. 288
Hindemith, P. 56, 147
Hirzel, B. 103 ff.
Höltzel (Hölzl, Holtzel), C. 108 f.
Höltzlin, C. 109
Hören 153, 155, 157 ff., 236 f.
Hörfeld 172 ff., 177 f., 180, 183
Hörleistung 173, 174 ff., 178
Hörsamkeit 150
Hörschäden 177 f.
Hör-Spiel 182 ff.
Hörwelt 178, 180, 183
Hof, konsonantischer 43, 46
Hoffhaimer, S. 108
Hoffler (Höfler), G. 108
Hofhaimer, P. 86, 108 f., 259
Hoketus 18, 24 f., 34, 37
Holzhay J. N. 307
Honegger, A. 66
Horaz 76 f., 79 ff., 85 f., 97
Hornbostel, E. M. v. 163
Hove (Alamire), P. van den 116
Huelgas, Las (Handschrift) 2, 6, 10 f., 25
Huizinga, J. 181
Humanisten, deutsche 85
Humboldt, W. v. 42, 72
Husmann, H. 1 ff., 48, 166, 296 ff.
Hypolydisch 195

I*ambus* 7, 9, 14
Identität, melismatische und syllabische 9 f., 34, 36
Idiom, musikalisches 50
Imperativ 50 ff., 58
Impulsmelodie 171
Ingenium 214
Ingerslev, F. 310
Inhaltszeichen 171
Instrumentenmacher 152, 154
Intensitätsverteilung 303, 312 ff.
Intention, kombinatorische 42 ff.
Intervall 47 ff., 226 ff. *(Intervall-Lehre)*
Intervenient 104 ff., 118
Introductio 286, 290
Introitustropus 289
Ironie 50
Irtenkauf, W. 280
Isaac, H. 101
Isabella d'Este 94, 99 ff.
Isnardus, P. 203
Isorhythmik 16
Italiener 71, 83

Jachetus de Mantua 189, 196, 199, 203 f.
Jacobus von Lüttich 219
Jänecke, W. 124
Jaensch, E. 179
Jahn, O. 76
Jambus 7 ff., 13 f., 23
Jammers, E. 292
Jamnitzer, W. 317 ff., 320
Jaspers, K. 167, 177
Jeans, J. 147, 153
Jentsch, E. 173, 175
Jeppesen, K. 204
Jordanus, J. 117
Josquin des Prez 85 ff., 189
Jubilus 39
Judicium 212, 236
Jürgen, H. 285
Jungmann, J. A. 289 f.

Kade, O. 189, 192, 196 f., 200, 202 f., 205
Kahl, W. 159
Kaila, E. 166
Kainz, F. 40
Kalenda maya 16, 25
Kantate 124, 134
Kanzonenstrophe 279
Karl V. 101
– der Kühne 116
Kasussystem 42
Katharina von Aragon 102
Katz, D. 158, 166
Kaul, O. 122, 130
Kchotter, A. 109
Keinz, F. 269
Kellner, H. 292
Kender, M. 109
Kepler, J. 207, 209, 213, 221, 232 f., 235
Kern, B. 176
Keutschach, L. v. 109
Khünigsperg, Chr. v. 109
Kindermann, J. E. 131
Kirchen-Music 222 f., 234
Kirchenmusik, christliche 82 f.
Kirchenschriftsteller 74, 82
Kircher, A. 107 f., 220, 224, 231, 236
Klangabstrahler 154
Klangfarbe 41, 49 f., 52, 308, 313
Klangprüfung 154 f.
Klangspektrum 153, 308, 312
Klangwert, primärer 258, 266
Klassik 75
Klassiker, Wiener 257, 263, 267
Klausel 4, 27, 32, 37
Klavichord 100
Klavierspiel 60
Klopstock, F. G. 42

Knod, P. 109
Knoder, Ph. 109
Koczirz, A. 103 ff.
Köchel, L. v. 325, 327
Köchl, J. 109
Köhler, W. 178
Kolneder, W. 323 ff.
Kombinationsform 144
Kompositionslehre 296
Konation 171, 184
Konduktus 3 f., 6 f., 9 ff., 25, 27, 31, 37 f.
– s. a. *Conductus-Rhythmik*
Konduktusstil 298
Kontrafaktur 7, 37, 83, 278
Kontrastideal 73
Kornettklang (Orgel) 300, 307
Korrelationsproblem 172
Kotter, H. 109
Kottler, A. 109
Kretschmayr, H. 103 ff.
Kretschmer, P. 53
Kretzschmar, H. 131, 134
Krieger, J. Ph. 135
Kühn, K. Th. 310
Kuhnau, J. 208, 211 f., 215, 237
Kultmusik 75, 78 f.
Kultur 158
Kundgabe 50
Kunigspergiis, C. de 109
Kunstverwandte 317 f.
Kurth, E. 157, 172, 181

Ländler 50
Lai 11, 16
– *-Ausschnitt* 270, 272, 279
Laisné, Ph. 241
Land, J. P. 241
Landesbibliothek, Württ. 281
Landshoff, L. 330 f.
Lang, M. 108, 118
Langobarden 71
Langue 40
Lapresté 314
Lasso, O. di 85 ff., 93, 98, 118, 189, 194, 196 ff., 202 ff., 205
Laurana, F. di 97, 99
Laut 40
Lauts, J. 94, 99
Lavignac, A. J. A. 122, 128
Lebens-Geister (spiritus animales) 225 ff., 231
Lechner, L. 315 ff.
Legato 81
Léhar, Fr. 47
Leibnis, G. W. 218, 224, 236
Leier 80
Leistungsplan 170 ff.
Lenckner, G. 103, 105
Leo, Fr. 73
– L. 125
Lesbaillier, M. 109
Lescalier, M. 109
Lessing, G. E. 39
Lesthalier, N. 109
Licentius 77
Lied 134
– *volkstümliches* 47
Lieder, deutsche 269 ff.
– *weltliche einstimmige* 222 f.
Liedform, dreiteilige 279
Liedkunst, äolische 80
Ligneville, E. 125
Liliencron, R. v. 85, 137
Lippius, J. 207, 209 f., 217, 220 f., 226
Liszt, F. 60, 158
Lobwasser, A. 315
Locheimer Liederbuch 275
Löffler, Cl. 281
Löhner, J. 131
Loewe, C. 44
Longaval 201 ff., 204
Lorenz, H. 238 ff.
Lottermoser, W. 300 ff.
Ludwig, F. 2, 4 f., 10, 27 ff., 32, 86
Lukrez 77, 81
Lully, J. B. 241
Lupus, M. Barberini 193 f., 203
Luther, M. 87, 91, 127, 142, 222, 259
Lyrik, weltliche 24, 37
– *neue* 42 f.

Maccellarii, N. 109
Macellarii, W. 109
Macellarius, A. 109
Machabey, A. 76
Macrobius 74, 207
Madrigal (Dichtung) 321 f.
Magnettontechnik 147
Mahillon, V. 147
Maistre Jan 196, 201, 203 ff.
Makrokosmos 226, 231
Maldeghem, J. R. J. 90, 95
Mantegna, A. 94, 99
Mantuani, J. 103 ff.
Mantuanus (Folengo, T.) 220
Marcabru 3
Marienleben (Hindemith) 65 ff.
Martial 81
Martin, U. 315 ff.
Martini, G. B. 196
– J. 100
Marx, F. 79
Materia 216, 236
Mathesius, J. 91
Mathke, H. 146 ff.
Mattheson, J. 121, 135, 206, 212, 239
Matthaei, K. 120, 123
Matthias Corvinus, König 112, 116, 119
Mauthner, O. 177
Maximaschreibung 29, 32 f., 38
Maximilian I. 103
Mayoul, N. 115
μbar-Maßstab 305
Meistergesang, Nürnberger 318
Melanchthon, Ph. 90
Melisma 9ff., 22
Melomanie 77 f.
Melos 39, 47, 49, 51 f., 57 f.
Mensur 218, 223
Mensuralnotation 6, 11, 14, 20, 24
Mensuraltheorie 6
Mensuralüberlieferung 10 f., 24
Merkorgan 170 f.
Merkwelt 171
Merkzeichen 167, 171
Meßtechnik 152
Meter 9
Metrik, antike 7 f.
Metrum (Text) 4 f., 38
Meyer, E. 310
– W. 3
Mies, P. 51, 252, 260
Mikrokosmos 226, 231
Miller, D. C. 147

Mischgattung (Passion) 200 f.
Modalnotation 2 ff., 31 f., 34
Modaltheorie 2, 4, 6, 10, 34
Modellvariation 266
Modus (= tonus) 225
– *akustischer* 162, 168
– *imperfekter* 27 f.
Moduswechsel (rhythmisch) 298
Molitor, R. 285
Moll 195, 227
– s. a. *Dur-Moll-System*
Monodie 86, 92, 97
Montanus, B. 89
Monteverdi, C. 92, 95, 265
Montfort, H. v. 6
Morositas, modesta 266
Moscheles, J. 62 f.
Moser, H. J. 86 f., 90 f., 108 f., 116 f. 120, 123, 136, 189, 191, 202, 212, 252, 258, 265
Motette 3 f., 17 f., 20, 24 f., 32, 124, 134, 298
Motettentriplum 31, 38
Mouton, J. 88 f., 92, 96, 99, 101 f., 189
Mozart, L. 60
– W. A. 60, 63, 252, 265, 325
Müdigkeit 174
Mülich, H. 97
Müller, A. 81
– -Blattau, J. 275 f.
Mundartenforschung 50
Murena 77
Musica (ars liberalis) 79
– *(scientia)* 209 f.
– *pathetica* 224
- *poetica* 210 f.
– *practica* 210
– *riservata* 94, 98, 194, 199
– *theoretica* 209 f.
Musicanten 223
Musicus perfectus 209 f.
Musik 41, 51
– *abendländische* 39, 50
– *elektronische* 147, 153, 156
Musikalisierung 96
Musikalität 71 ff., 164
Musikanschauung, barocke 224 f.
Musikanschauung, humanistische 214
Musikerziehung 150
Musikgeschichte 186
Musikhandschriftenkunde 279
Musikinstrumente 154
– *elektronische* 150, 152
Musikinstrumentenbau 147, 151 ff.
Musikkritiker 74, 150, 152, 155
Musiklehre 206 ff.
Musikpflege 152
Musiksoziologie 164, 175
Musiktheorie 158
Musikwissenschaft 146, 148 ff., 152, 155, 157, 160, 186
Musomanie 78

Nacheinander (Gehörseindruck) 162
Nachhallzeit (Frequenzabhängigkeit) 302, 307, 314
Nadoleczny, M. 177
Nasco, G. s. Maistre Jan
Nationalcharakter 74
Nativismus 178 f.
Naturphilosophie 230 ff., 233, 235
Naturwissenschaft 158, 178
Naumann, H. 269 f.
Nebenton 47
Nedden, O. Zur 103
Nef, K. 193 f.
Neidhardt, J. G. 207
Nenie 78, 82
Nero 79 f.
Nervenleitungen 170
Nesl, J. 110
Neuhumanismus 72 f.
Neukomm, S. 63
Neuromantik 75
Niedt, F. E. 221
Niessen, W. 241
Niveau (Meßtechnik) 306 f., 313
Notation 296
Notre Dame-Zeit 14, 18, 28, 32, 38
Numerus 216, 225 f., 231 ff., 235 f.
– *sonorus* 216

Obrecht, J. 201 ff.
Ode 75, 80
– *(= Lied)* 134
Odenvertonung 85
Oeglin, E. 95, 99
Offner, M. 174 f.
Oktavsiebanalyse 312
Ordinariums-Tropen 285, 291 ff., 295
Ordnung, Prinzip der 216, 218 ff., 231 ff.
Ordnungsproblem (Wahrnehmung) 172
Ordnungszeichen 168. 171
Organificis, U. 117
Organismus 175 f.
Organista 136
Organon statoacusticum 167
Organum 3 f., 18, 27, 37, 266
Orgel (röm. Theater) 75, 82
Orgelchoral 142 f.
Orgelklang 150, 303, 312
Orient 16
Ortega y Gasset, J. 176
Orto, M. de 88 f., 92, 96, 99, 101
O'Shea, W. 286
Oßwald, F. M. 303
Osthoff, H. 85 ff., 205
Ostinato 66 f., 70, 253 f., 262, 264, 266
Ott, H. 315
Ouseley, F. A. G. 123 f.
Ouvert 31
Ovid 72, 81

Pachelbel, J. 120 ff., 238, 244 ff., 249
Paltinger, J. 117
Pamhackel (Paumhäckhl, Bamheckl, Paumbhackl), G. 110
Pamhäckl, M. 110
Pansophie 217
Pantomimus 75
Paracelsus (Hohenheim, Th. B. v.) 207
Paraphrasierung, melodische 9 f.
Parker, J. 123
Parmigiano, P. 204
Parodie 50
Parole 40
Partialtöne 48, 54, 303

Partitur 212
Pasquali, G. 86
Passacagliathema 65ff.
Passion, durchkomponierte 201, 203
– *responsoriale* 201, 202f.
Passionskomposition (Italien) 189ff.
Passionston 190, 192, 194ff., 198f., 202, 204f.
Patristik 235
Pauker 106
Paumann, C. 275
Pausen, vorangesetzte 14
Peigartsamer, G. 110
Peigertzhamer, J. 110
Penninger, H. 110
– J. 110
– S. 110
Perfektion 17
Pergartshaimer (Peigartsheimer), M. 110
Perotin 1, 28
Persius 81
Perugino, P. 94
Petit, J. 194
Petron 77, 80
Petrucci, O. dei 97, 99
Peygartzhaimer, L. 110
Peyser, A. 177
Pfeifer, G. 123
Philipp der Schöne 101, 109, 112, 116
Phillips, R.H.S. 323
Philomathes, V. 207
Phrygisch 257, 259
Pieper, J. 185
Pietismus 234
Pietzcker, A. 314
Pietzsch, G. 209
Pikler, J. 172
Pincherle, M. 323ff., 329f.
Pirro, A. 98, 101, 122, 128
Piso 81
Pius V. 190
Plato 207, 217
Plaut, P. 174
Plautus 79
Playchner, Fr. 113
Pleßner, H. 164, 181f., 184, 186
Plinius 81
Pölnitz, G. v. 108
Polybius 74
Praetorius, Chr. 315
Praetorius, M. 207f., 212, 215, 220, 224
Preces primariae 103ff.
Precist 104ff., 108ff.
Printz, W. C. 207
Pritsching, I. 308
Prod'homme, J. G. 61
Profan-Music 222f., 234
Programmusik 239
Progressionen 213
Proportionen 213, 217f., 221, 223f., 227f., 231
Propriums-Tropen 284f., 286ff.
Provinzen, römische 71
Prüfer, A. 86
Psalmodie 39
Ptolemäus 207, 212
Purchard von Reichenau 285
Pythagoras 207, 212

Quantz, J. J. 60
Quartbaß 65f., 70
Quartenzirkel 54ff.
Quasten, J. 82
Quickelberg, S. 98
Quintenzirkel 54ff.
Quintilianus, A. 8, 75, 78

Radical-Zahlen 216, 218f., 221, 228, 235
Ratio 209, 212f., 233, 236f.
Rationalismus 213, 230
Raumakustik 147, 313
Raumcharakter (Musik) 164f.
Raumzeitgestalt 178f.
Reaktionsbasis, historische 175
Redeintention 40 42
Redlich H. F. 124
Reflex 159f.
Reger M. 66
Reichert, G. 103ff.
Reihentechnik 66
Reimann, M. 244
Rein, H. 166
Reinach, Th. 76
Reiner, J. 201 203
Reiners, A. 286
Reinhold, H. 157ff., 186
Reiz 159f., 172
Renaissance 85, 93f., 98, 230
Reneri (Rener), A. (= Ad. v. Lüttich) 116
Repercussionston 259
Resinarius, B. 205
Restori, A. 3ff. 6
Révész, G. 159
Rezitativ 39, 259
Rhau, G. 92, 111
Rhetorik 78
Rhythmik 212, 230
– *antike* 8, 24
– *mensurale* 26
– *modale* 1ff.
Rhythmus 39
– *orchestischer* 39
Ricercar 96, 141
Richafort, J. 189
Richter, F. T. 135
Riemann, H. 4ff., 7, 38, 61, 158, 244
Riepp, K. 307
Ries, F. 64
Rinaldi, M. 323, 325f.
Ritardando 81
Ritornell 132f.
Ritter, A. G. 120
Römer (Musik) 71ff.
Roethinger (Orgelbaumeister) 302, 314
Rodigast, S. 121, 128
Roger, J. 330
Rokseth, Y. 11, 13, 17f., 34
Roman de Fauvel 3f., 6, 10, 14, 17
Romantik 53, 75
Romantiker 267
Rore, C. de 97f., 201, 203ff.
Rosenberg, H. 276ff.
Rosenthal, A. 11
Rosetti, St. 93
Rothacker, E. 160, 166
Rottenstain, J. 110
Rottenstainer (Rotensteyner), J. 110
Roy, A. L. 98
Rubato 64
Rubsamen, W. H. 189
Rudge, O. 323f., 326
Rue, P. de la 90, 95
Ruffus, V. 197, 203
Ruhm 214
Rundfunk 147, 152, 156
Rundtanz, norddt. 50
Runge, P. 6
Ryge, J. Chr. 239

Sachs, C. 77, 147
Sachsenberg, E. 175
Salblinger, S. 87, 117
Salier 78
Sandberger, A. 118, 120, 122, 135, 205, 244f.
Sander, F. 161
Santifaller, L. 104, 108, 112ff.
Sappho 81
Saran, F. 39
Sartori, Cl. 97
Sartorius, E. 207
Satire 50
Satz (Sprache) 40, 42
Satztypen (Sprache) 50ff., 57
Sauer, Chr. Th. 136
Scandello, A. 201, 203, 205
Schalldruck 302, 305ff.
Schallplatte 147, 152, 156
Schallstärke 305, 308
Schalmey-Pfeiffer 223
Schede (Melissus), P. 318, 320
Schedlich, D. 131
Scheibe, J. A. 206
Scheidt, S. 143, 207
Schein, J. H. 322
Scheler, M. 160, 178ff.
Scheminzky, F. 147
Schiller, Fr. v. 44
– J. 323, 326
Schilling, H. L. 65ff.
Schindler, A. 64
Schlagzeit 262
Schlink, E. 182, 185
Schmältzl, J. 111
Schmarsow, A. 40
Schmeltzel, W. 111
Schmid, E. F. 315
Schmitz, A. 189, 191, 195ff., 200f., 204, 225
Schneider, Marius 170
– Max 189, 196, 206
Schönheit 217
Schofield, B. 192
Schonnauer, P. 110
Schrade, L. 21, 37
Schrauf, K. 108
Schubert, Fr. 39ff., 252ff.
Schünemann, G. 259
Schütz, H. 207, 210, 212
Schwehr, J. Chr. 136
– J. G. 136
Schwellenwert 172
Schweiger, H. 103ff.
Schweitzer, A. 300
Schwemmer, H. 131, 136f.
Schwenter, D. 207
Schwingungslehre 152
Scientia mathematica 209, 216, 219, 225, 231
Sedlmayr, H. 169
Seiffert, M. 120, 122, 127f., 131, 136f., 142ff., 244f.
Seikilos-Lied 24
Seitz, J. 111
Sekundanknüpfung 274
Sekundfolgen 66
Sekundgang 67, 69
Seneca 72, 78
Senfl, L. 86, 113ff.. 119, 207, 315
Senn, W. 103
Sennft, E. 105, 112
– L. 105
– V. 105
Sensus 212, 228, 236f.
Serenade 82
Seufrid, M. 110
Serafino, C. D. 197, 203
Serauky, W. 206, 224f.
Sermisy, Cl. de 203f.
Seytz, J. (clericus) 110
– J. (Ehigensis) 111
– J. (Wolnzach) 111
Shaw, H. W. 124
Sicher, F. 95
Silbenlängen, Prinzip gleicher 3, 6f.
Silbenzählung, Prinzip der 7, 16
Silbermann, A. 300ff.
– G. 301, 310
Silva, A. 189
Sinfonia 211
Singer, J. 108
Sinne, Skala der 162f., 168
Sinneslehre 159, 171
Sittard, J. 120
Sittich, S. 111
Slaconia (Slatkonia, Slacom), G. 116f.
Smaltz, S. 111
Smijers, A. 111
Sologesang 86, 92
Sonneck, B. 50f.
Sonus 216
Spanke, H. 6, 11
Spartaner 72
Spemann, H. 166
Spiel 180ff.
Spieldauer 183f.
Spielfeld 180, 182, 184
Spielfiguren 225
Spielleute 223f.
Spitta, J. 251
– Ph. 120ff., 132, 251
Spondeus 7
Sprachbetonung, natürliche 25, 38
Sprache 40, 42, 51
Sprachfunktion 50
Sprachleistung 44, 50
Sprachmelodik 8
Sprachmelos 39, 47ff.
Sprachzweck 50
Sprechtempo 49
Staccato 81
Staden, J. 317
– S. Th. 131
Stadtpfeifer 223
Stäblein, B. 194 283 295
Stahel, Cr. 111
– J. 111
Statius 81
Steche, O. 166
Steffani, A. 208f., 224, 231
Steltzer, S. 319
Stephani, Cl. 315
Sticker (Stickher), U. 111
Stiehl, C. 251
Stimmung, temperierte 235, 237
Stöckl, C. 111
Stöhr 40
Stradella, A. 324
Straus, E. 159f., 163ff., 182, 186
Strawinsky, I. 66, 266
Striche, überzählige (Rhythmusstriche) 32f., 38
Striggio, A. 98
Strohackher (Strahakkher, Strohagkher), U. 111
Strowhacker, U. 112
Strophenlied 39ff., 46, 49f., 53
Stroux, Chr. 124
Strunk, O. 87, 89
Subjectum musicae 216
Suchtonanalyse 312
Südländer 83

Sulla 79
Suonata 211
Synästhesie 163, 166f., 174, 181
Synagoge 82
Synergie, sensorisch-motorische 164, 169, 174f.
Syntax (Sprache) 52f.
Sytz, J. 111
Székély, L. 162ff., 172f.

Tabulatur, deutsche 211f.
Tact 212, 218, 223, 230
Tänze 77, 222
Taktbegriff 34, 37
Taktstrich 8, 16, 37
Tamm, K. 308
Tanz 76f., 182
Taubert, O. 318
Technik 146ff., 155
Technologie, musikalische 146ff.
Temperamentenlehre 231f.
Tempo 41, 49f., 52
Terenz 74, 79
Terzoberstimme 192, 195, 204
Terzverwandtschaft 57
Teuber, U. 192
Theater (Rom) 73, 151
Thesis 8, 25
Thienhaus, E. 305
Thomas, W. 252ff.
Thomas von Aquin 217, 233
Thürlings, A. 114
Thumb, P. 302
Thysius, J. F. 241
Tibull 81
Tigellius 79
Tigrini, O. 207, 210
Timbre 49
Tinctoris, J. 220
Tonarts-Charakteristik 195
Tonband 152, 156
Tonfall 52f.
Tonkanzelle 308
Tonsprachen 47
Tonsymbolik 199
Tontypen (Sprache) 52f.
Tonus (Ganglien) 170
Tonus currens 194
Torrefranca, F. 331
Tott, Cr. 112
Trabswetter, M. 112
Tragfähigkeit 303
Trautwein, F. 147
Trendelenburg, F. 147, 310
Trennungsdenken 169
Trias harmonica 210, 217, 219, 227, 230f.
Tribrachys 7
Trieb 180
Triller 81
Trimalcho 80
Tritonius, P. 117
Trochäus 7ff., 12f.
Trombatti, A. 53
Tromboncino, B. 92, 100
Trompetenregister 307f.
Trompeter 106
Troparien 280f., 284
Tropenpflege 295
Tropenrepertoire 284
Troubadourgesang 1, 7, 16
Troubadourlieder 6, 34
Troubadourüberlieferung 3
Trouvèregesang 1, 7
Trouvèrelieder 6, 34
Trouvèreüberlieferung 3
Tunstede, S. 219
Turri, E. de 112
Turrini, G. 196
Typenmelos 53

Uebertragung (mittelalterlicher Lieder) 279
Übungsprinzip 176
Uexküll, J. v. 161, 165ff., 170ff., 174ff., 179
Ulhard, Ph. 87, 93
Ulrich, Herzog 111, 118f.
Umwelt 161, 170, 174ff.
Unger, H. H. 225
Unität 216ff., 226f., 230f., 235
Urkulturen (Weltbild) 170
Ursprung, O. 292, 295
Ustvedt, H. J. 168

Vadian 112
Valentinianus, G. 112
Valentinus (Bassista, = Unger) 112
Vanderstraeten, E. 101
Variatio per choros 139, 142, 144
Variation 241f.
Varro 78f., 82
Velten, R. 321
Venantius Fortunatus 82
Venture, J. ala 203
Verbonet, J. 88f., 91, 96, 99, 101f.
Verdelot, Ph. 189
Vergil-Vertonung 87, 99
Verhalten 164
Versus quadratus 79
Vierordt, K. 168f.
Viertaktigkeit, 5
Villanelle 321
Virgil 72, 81f., 85ff.
Virneisel, W. 124
Vischer, C. 112
– H. 112
– S. 112
Vitruvius, P. 207, 217
Vittoria, T. L. da 202
Vivaldi, A. 323ff.
Völkercharakterologie 73
Vogel, G. (Colonia) 117
– G. (Weilheim) 117
– G. (Stuckardia) 117
– J. 112
Vokalklang 310
Volkmann, H. 324
Volkslied 75, 79, 82
Volkstänze (Rom) 77
Volksweise 46f.
Vorklassik 75
Vorspielfuge 144
Vortragslehre 60
Voß, O. 177
Voß-Buch, C. O. F. v. 125
Voßler, K. 321

Wagner, P. 193f., 204, 282
– R. 252
Wahrnehmung 160ff., 179f., 183
Waldner, F. 103ff.
– J. 113
– J. (Hag) 113
– W. 113
Waldtner, H. 113
Walldner, J. 113
Walker, E. 194
Walter, J. 109, 112, 116, 196, 202
Walther, J. G. 121, 124, 134, 207, 210f., 226, 239
Walwert, J. 136
Walzer 50
Warichschlachner, J. 113

Warnecke, B. 77
Warren, J. 123
Wassermann, G. 118
– J. 118
– L. 118
– M. 118
Weber, D. 63
– E. H. 168f.
Wechselnote 41
Wecker, G. C. 131, 135ff.
Wegeler, F. G. 64
Weichselberger, V. 113
Weingarten (Kloster, Bibliothek) 280f.
Weiß, J. 113
Weißenborn, J. C. H. 117
Weizsäcker, V. v. 161ff., 166, 171f., 178, 182
Wellek, A. 165, 183
Welt 161, 172
Werckmeister, A. 206ff., 239
Westrup, J. A. 194
Weydt, G. 270
Weyß, M. 113
Widmaier, K. 196
Wien, M. 173
Will, G. A. 136
Willaert, A. 92ff., 99, 189
Wille, G. 71ff.
Willms, W. 305
Winterfeld, C. v. 121ff., 125, 128f., 132
Wiora, W. 169
Wirkorgan 170f.
Wirkung, abschließende u. weiterweisende 48ff., 52ff., 56
Witvogel, F. 326, 328
Wöber, F. X. 271
Wörsching, J. 301, 314
Wolf, H. 252
– J. 10, 28, 271
Wolgast, G. 248
Wolgast, J. 248
Woodward, H. 124, 129
Wooldridge, E. H. 3f.
Wort 40
Wort-Ton-Verhältnis 39ff.
Wüllner, F. 64
Wüst, E. 77
Wurzel-Zahlen s. *Radical-Zahlen*

Zabughin, V. 86
Zahlen 209, 213, 216f., 220, 234f., 237
Zarlino, G. 207, 210, 216f., 220, 226f.
Zeit-Raum 178
Zelter, C. F. 142
Zenck, H. 210, 214, 230
Zentrum, tonales 47f.
Ziegler, C. 321
Ziller, E. 135
Zobeley, F. 120
Zweichörigkeit 139
Zweiteilung (Longa) 5f.
Zwölftöner 66

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON WILIBALD GURLITT
IN VERBINDUNG MIT
HEINRICH BESSELER WALTER GERSTENBERG
ARNOLD SCHMITZ

ELFTER JAHRGANG 1954

1

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung

herausgegeben von

WILIBALD GURLITT

in Verbindung mit

HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG UND ARNOLD SCHMITZ

Schriftleitung

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

XI. Jahrgang Heft 1 1954

Heinrich Husmann (Hamburg), Das System der modalen Rhythmik . . . 1

Hans Heinz Dräger (Berlin), Zur Frage des Wort-Ton-Verhältnisses im Hinblick auf Schuberts Strophenlied 39

Hugo Sočnik (Mitteltal/Schwarzw.), Die zeitgenössische Überlieferung der Beethoven-Interpretation 60

Hans Ludwig Schilling (Freiburg i. Br.), Hindemiths Passacagliathema in den beiden Marienleben 65

Günther Wille (Tübingen), Zur Musikalität der alten Römer 71

Anschriften: Prof. D. Dr. Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br., Burgunderstraße 30 – Prof. Dr. Heinrich Besseler, Jena, Schillbachstraße 2 – Prof. Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, Nägelestraße 3 – Prof. Dr. Arnold Schmitz, Mainz, Saarstraße 21. Redaktionelle Zuschriften ausschließlich an den Schriftleiter Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, Freiburg i. Br., Universität, Raum 116.

Das ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT erscheint vierteljährlich. Preis des Einzelheftes DM 6.–, SFr. 7.–, $ 2.25; Jahresabonnement DM 20.–, SFr. 24.–, $ 7,50 (zuzüglich Zustellgebühr). Bestellungen durch den Buch- und Musikalienhandel oder direkt beim Verlag. Auslieferung nur durch den Verlag, Trossingen/Württ., Löhrstraße 32, Ruf 381. Zuschriften, die den Vertrieb und die Anzeigen betreffen, an den Verlag erbeten. Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten. Druck H. Laupp jr Tübingen.

Copyright 1954 by Hohner-Stiftung Trossingen.

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

TROSSINGEN

29DEC1958